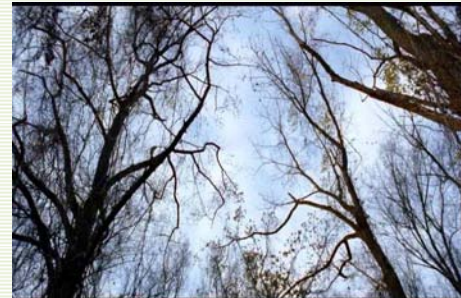


# VILA-FLORESTA-CIDADE

território e territorialidades no espaço fílmico

ANTONIO CARLOS QUEIROZ DO Ó FILHO





NÚMERO 95/2009  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA  
ANÁLISE AMBIENTAL E DINÂMICA TERRITORIAL

ANTÔNIO CARLOS QUEIROZ DO Ó FILHO

# VILA-FLORESTA-CIDADE

## território e territorialidades no espaço fílmico

Tese apresentada ao Instituto de Geociências como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Ciências [Geografia], na área de Análise Ambiental e Dinâmica Territorial<sup>1</sup>.

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Arlêude Bortolozzi

Co-Orientação: Prof. Dr. Wenceslão Machado de Oliveira Jr.

Campinas – São Paulo  
Fevereiro de 2009

---

<sup>1</sup> Parcialmente financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

**Catálogo na Publicação elaborada pela Biblioteca  
do Instituto de Geociências/UNICAMP**

Q32      Queiroz Filho, Antonio Carlos.  
Vila-floresta-cidade: território e territorialidades no espaço  
fílmico / Antonio Carlos Queiroz Filho-- Campinas,SP.: [s.n.],  
2009.

Orientador: Arlêude Bortolozzi.  
Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto  
de Geociências.

1. Geografia Humana. 2. Cinema. 3. Educação Visual. 4.  
Utopia 5.Territorialidade Humana. I. Bortolozzi, Arlêude. II.  
Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências.  
III. Título.

Título em inglês Village-forest-city: territory and territorialities in the filmic space.

Keywords: - Human Geography;

- Cinema;

- Visual education;

- Utopia;

- Human Territoriality.

Área de concentração: Análise Ambiental e Dinâmica Territorial

Titulação: Doutor em Ciências.

Banca examinadora: - Arlêude Bortolozzi;

- Milton de Almeida;

- Cristina Bruzzo;

- Amnéris Ângela Maroni;

- Maria Helena Braga Vaz da Costa;

- Claudio Benito Oliveira Ferraz.

Data da defesa: 16/02/2009

Programa de Pós-graduação em Geografia.



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA  
ÁREA ANÁLISE AMBIENTAL E DINÂMICA TERRITORIAL

**AUTOR: ANTONIO CARLOS QUEIROZ DO Ó FILHO**

VILA-FLORESTA-CIDADE: território e territorialidades no espaço fílmico.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Arlêude Bortolozzi

CO-ORIENTADOR: Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Junior

Aprovada em: 16 / 08 / 09

EXAMINADORES:

Profa. Dra. Arlêude Bortolozzi

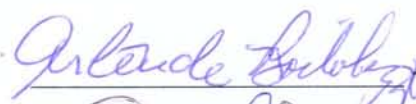
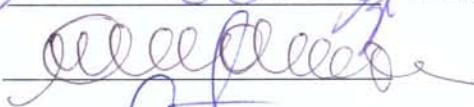

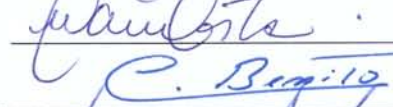
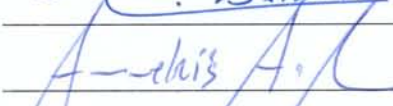

Prof. Dr. Milton José de Almeida

Profa. Dra. Cristina Bruzzo

Profa. Dra. Maria Helena Braga Vaz da Costa

Prof. Dr. Cláudio Benito Oliveira Ferraz

Profa. Dra. Amneris Angela Maroni

 Presidente  
  
  
  
  


Campinas, 16 de fevereiro de 2009.

*Que a palavra parede não seja símbolo*

*De obstáculos à liberdade*

*Nem de desejos reprimidos*

*Nem de proibições na infância*

*etc. (essas coisas que acham os*

*reveladores de arcanos mentais)*

*Não.*

*Parede que me seduz é de tijolo, adobe*

*preposto ao abdômen de uma casa.*

*Eu tenho um gosto rasteiro de*

*ir por reentrâncias*

*baixar em rachaduras de paredes*

*por frinchas, por gretas – com lascívia de hera.*

*Sobre o tijolo ser um lábio cego.*

*Tal um verme que iluminasse.*

*(Manoel de Barros – O Guardador de Águas)*



NÚMERO 95/2009  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA  
ANÁLISE AMBIENTAL E DINÂMICA TERRITORIAL

## RESUMO

A experiência de ver filmes no mundo contemporâneo é uma experiência geográfica. Esse é o grande argumento desta tese, que teve por objetivo estudar as permanências e ressonâncias encontradas no filme *A Vila*, do Diretor Mc. Night Shyamalan. O percurso realizado deu-se por meio do encontro interpretativo da dimensão espacial do e no filme e o universo cultural existente para além dele, feito através das *alusões* – pontes de significado – entre os lugares criados pela natureza e pelo discurso social e os locais existentes no filme, que ganharam ali sua existência. Foi assim que se deu a entrada do pensamento utópico nesta pesquisa. Dele, construímos um território fílmico assentado na relação existente entre os locais ora identificados pela estrutura narrativa que nos foi dada pelo filme, a saber, *vila*, *Floresta e Cidade*. Buscamos entender como cada um deles se sustenta no filme, como ele – o filme – atualiza essa forma de pensamento – utópico – sobre o espaço. Isso nos permitiu discutir quais implicações e imagens outras – mediadas pela educação visual da memória – são tributárias desse pensamento. Aproximamos imagens, adensamos sentidos e, contaminadas, umas passaram a dizer das outras. Essas foram as geografias que ganharam existência nesta tese.

**Palavras-Chave:** Geografias de Cinema – Educação Visual – Territorialidades – Utopia – Locais Fílmicos



NÚMERO 95/2009  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA  
ANÁLISE AMBIENTAL E DINÂMICA TERRITORIAL

## ABSTRACT

The experience of watching movies in the contemporary world is a geographical experience. This is the major argument of this Thesis, which aimed to study the residences and echoes founded in the movie “The Village” directed by Mc Night Shyamalan. The methodological path was accomplished through the interpretation of interactions from spatial dimensions – of and in the movie -, and the cultural universe that existing beyond it made by allusions - bridges of meaning- between places created by nature and social speeches, and local places in the movie that gained there their existences. Thus, that was when the insertion of utopian thought happened in this research. From that we built the film’s territory based on the relationships between places, now identified by the narrative structure that has been given by the movie itself namely village, Forest and City. We tried to understand how each of them is sustained in the movie and how the movie itself updates that way of thinking about space. That allowed us to discuss which implications and other images – mediated by the education of visual memory - are tributaries of this thought. We approached images, intensified senses, that when contaminated some began to say the others. These were the geographies which gained existence in this Thesis.

**Key-Words:** Geographies of Movie – Visual Education – Territorialities – Utopia – Local Filmic Places

# SUMÁRIO

<b><u>Do Esquecimento</u></b>   <i>sobre minhas grafias de mundo</i>	<b>01</b>
--	-----------

<b><u>Enlace</u></b>   <i>filme-cinema-geografia</i>	<b>06</b>
--	-----------

- 07. A experiência de ver filmes no mundo contemporâneo.
- 12. O contato com as imagens fílmicas e a linguagem do cinema.
- 17. Do Espaço Fílmico: uma experiência geográfica.
- 21. Do Território Fílmico: espaços de contaminações e alusões.
- 28. Geografias de Cinema: educação visual e memórias espaciais.

<b><u>Delineamentos</u></b>   <i>espaço e território no filme A Vila</i>	<b>33</b>
--	-----------

- 34. Primeiros Contatos.
- 37. Pelos *Locais Fílmicos*: tensões e estabilidades.
- 40. Aproximações, Territórios de Mistura.
- 41. Separação, Utopia.
- 49. Separação, Floresta, Cidade.



## DO TERRITÓRIO | *discurso e poder*

### **DENTRO, FORA** | *vila, cidade* **55**

56. O Território no Interior da vila

### **ENTRE** | *floresta* **83**

84. A Floresta e seus Sentidos n' A Vila.

## TERRITORIALIDADES | *limites e fronteiras*

### **POLÍTICA DO INTERPOSTO** | *da separação aparente* **114**

115. Estabilidades e Tensões

125. Lucius: territorialidade que cuida

133. Noah: territorialidade que subverte

142. Ivy: territorialidade do invisível

### **TRAÇOS E GRAFIAS** | *marcas de um fazer geográfico* **153**

### **REFERÊNCIAS** **157**

### **FILMOGRAFIA** **166**

# DO ESQUECIMENTO

*sobre minhas grafias de mundo*

*[...] Mas é exatamente nesse frígido e repugnante semidesespero, nesta semicrença, neste consciente enterrar-se vivo, por aflição, no subsolo, por quarenta anos; nesta situação intransponível criada com esforço e, apesar de tudo, um tanto duvidosa, em toda esta peçonha dos desejos insatisfeitos que penetraram no interior do ser; em toda esta febre das vacilações, das decisões tomadas para sempre e dos arrependimentos que tornam a surgir um instante depois, em tudo isso é que consiste o sumo daquele estranho prazer de que falei.*

(Fiódor Dostoievski – Memórias do Subsolo)



A partir de determinado momento no curso de meu doutoramento, fui tomado por um sentimento de aprisionamento intelectual. Por estar numa perspectiva em que as teorias, conceitos, em que o método, muitas vezes, aparentava ter mais “força” do que seu fazedor, fui cultivando silenciosamente a sensação de estar perdido, como que embrenhado num mundo de estranhezas e alheamentos, mergulhado num mar revolto de “quases”, floresta de eternidades esfaceladas, despedaços de mim mesmo.

Como pude ficar assim, *semivivo*, por tanto tempo? Eu não queria mais ser o “homem do subsolo”. O que passou a existir em mim durante esse período foi uma espécie de incompletude perenizada pela minha nostalgia de algo que não havia acontecido.

Hoje percebo que esse movimento fez com que eu deixasse de reconhecer a mim mesmo enquanto ser – fazedor de uma geografia – tal que, meu estranhamento tornou-se tamanho, a ponto de negá-la. Olhava para ela e não me sentia acolhido, seguro. Adormecido por este sentimento de desamparo, fui seguindo, como se estivesse com os pés nus sobre um chão duro, batido por outros tantos pés que já haviam por ali passado.

Escrever esta tese talvez tenha sido aquilo que mais me permitiu olhar para mim mesmo, assim como fez Dante na sua floresta do sonho. Estive, por tempos, perdido, divagando, mas como o poeta florentino, por meio dela – floresta – pude seguir um caminho de encontros. Disso lembro-me bem.

Queria descobrir que barulho era aquele que vinha do escuro. Nunca o tinha ouvido antes. Tive medo, por vezes hesitei, mas resolvi penetrar aquela floresta úmida, trêmula. Lá entrei em contato com outros mundos e, sentado no chão forrado por galhos quebrados, percorri aquele lugar com meus olhos e suavemente fui me perdendo entre memórias e gotas da chuva.

Memórias de um mundo feito de imagens. Pude ver como esse mundo sempre esteve presente em mim. Por meio de traços ele se apresentou. Rabiscos, formas livres, sombras... Foi assim que minha grafia do mundo se fez primeiramente, como cópia, desenhos fielmente transpostos dos quadrinhos para o papel a minha frente. Cópias perfeitas... cópias desfeitas! Não era isso o que eu queria ou... era isso o que eu não queria. Passei então uma borracha e, naquela folha rabiscada – restos de traços –, outras imagens vieram... palavras!

Poesias bobas, rimas fáceis e a ingenuidade no coração ganhavam existência por meio daquelas rimas, forçadas até. Elas ficaram, por muito tempo, dizendo de mim, até o momento em que veio o não. Sem rimas, nem floreios. Simples assim: duro e seco. Palavras-guilotinas que partiram meus desejos, meus sonhos... fiquei mutilado... outra grafia do meu mundo havia se desfeito. Novamente imagens da floresta. Nela, me vi colorido por matizes de poesia, porém, tinha também alguns traços de concretude, solidez... Solidão.

Percebi que ainda estava sentado naquela mata molhada. Olhei para o lado e vi, num susto, que tinha a companhia de uma mulher. Seu olhar, meio sisudo, encheu-me de medo e ela, percebendo isso, disse com uma voz firme, mas convidativa:

- *Dá-me a tua mão.*

Hesitei por um instante, mas ousei. Perguntei seu nome e ela disse:

- *Clarice.*

Alguns segundos de silêncio e olhares trocados foram interrompidos:

- *Vou te contar agora como entrei no inexpressivo que sempre foi minha busca cega e secreta...*

Senti, naquele instante, que Clarice fazia parte de mim e, com suas palavras, outros sentidos vieram. Ela continuou:

- *...De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia...*

Clarice foi interrompida. Escutamos pisadas de galhos. Já não tinha medo. Na sua companhia, me senti acolhido. Ao longe, vimos a figura de um homem de chapéu, óculos redondos. Ele parou, tocou seu bigode como quem espera por um convite. Logo, eu e Clarice acenamos com a cabeça e ele veio até nós. Sentou-se e eu perguntei:

- *Estás perdido?*

Ele não me respondeu. Aproximou-se de Clarice e ela olhou para mim oferecendo-me um sorriso escondido, surpresa pelo fato de eu não saber de quem se tratava. Ela disse:

- *Olá Alberto, senti saudades.*

Ele foi objetivo:

- *Vim aqui para entregar-lhe isto.*

Estendeu a mão e me ofereceu um papel. Nele, palavras que marcaram minha pele, meu coração, boca, olhos, alma:

*O meu olhar é nítido como um girassol.  
Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda,  
E de, vez em quando olhando para trás...  
E o que vejo a cada momento  
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
E eu sei dar por isso muito bem...  
Sei ter o pasmo essencial  
Que tem uma criança se, ao nascer,  
Reparasse que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do Mundo...*

Naquele instante, saí da floresta. Voltei para a estrada e ela já não era a mesma. Percebi que, na minha trajetória de vida acadêmica, já não cabiam as palavras autoritárias em forma de teorias arrogantes, verdades incontestáveis, decretos e sentenças encapuzados por conceitos endurecidos.

Eu queria outra coisa e pude ver nas palavras de Clarice Lispector e Fernando Pessoa (aqui referido pelo heterônimo, Alberto Caeiro) que esse meu desejo era algo possível e não tão distante. Minhas grafias tornaram-se outras: Palavras e ideias, as quais tomei emprestado para poder desenhar a mim mesmo. Além de Clarice e de Pessoa, outros também vieram, e meu contato com eles se deu de forma a permitir olhar novamente para a geografia com dignidade.

Nesse meu caminhar, não poderia deixar de citar minha orientadora, Arlêude Bortolozzi, aquela que acreditou em mim, quando muitos não o fizeram. Ressalto ainda duas outras pessoas que tiveram participação imensurável no processo que resultou na constituição

desta tese. Foi por meio de Milton de Almeida que conheci a poesia feita em imagens. Ele me apresentou à obra do diretor russo Andrei Tarkovski [1932-1986], e com ela tive, talvez, a fase mais inspirada de minha vida.

Inspirações essas que tiveram amparo intelectual e criativo em Wenceslão Machado de Oliveira Jr., aquele que me acolheu, que, por muitas vezes, segurou minha mão, outras tantas, disse apenas: “vai!”. Ele me fez descobrir a poesia que está na densidade das ideias, em face daquela feita de palavras arranjadas que apenas adornam o vazio. Isso significou poder dizer de mim mesmo como algo possível, teórica e metodologicamente, nesta tese.

Demorou... o tempo necessário que foi meu para ver, sentir o cheiro, o gosto, ouvir silenciosamente que posso reescrever-me, sendo outro e com estas geografias que agora dizem de mim, finalmente tomo o mundo com uma sensação de liberdade. Posso colori-lo, colocar novos traços, poesia: com imaginação, imagem em movimento, cinema. Deles, minha grafia... minha grafia do mundo, *geografia*.

Esse é meu gesto de comprometimento com aquilo e aqueles que, de alguma forma, realizaram, junto comigo, este trabalho. Não poderia deixar de explicitar, nominalmente, minha sincera gratidão por essas pessoas. À minha mãe, Kleide: *amparo incondicional*. Aos meus irmãos, Filipe e Thiago, e ao meu pai de coração, Juvêncio: *distantes-próximos*. Ao meu amigo e professor de Jiu-Jitsu, Luciu: *silêncio acolhedor*. Ao Mike, amigo de treino: *espírito dedicado e desafiador*. Ao amigo William: *verdadeiro e transparente*. À amiga Marília: *ouvido acolhedor*. Ao amigo Cristiano Rocha: *alma prestante*. À Valdirene, secretária do IG: *proteção guerreira*. Ao Prof. Ricardo Castillo: *entusiasmo que alimenta*. Às professoras Cristina Bruzzo e Tereza Luchiari: *leitoras-guias*. Por fim, à Letícia: *minha Clarice Lispector de todos os dias*.

# ENLACE

*filme-cinema-geografia*

*[...] vestida de perspectiva e adormecida  
no escuro das câmeras, a realidade revela-se, ao  
despertar em banhos químicos, no filme [...]*

(Milton José de Almeida – Cinema: arte da memória)



# A EXPERIÊNCIA DE VER FILMES NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Milton de Almeida (1999) chama atenção para o ato de fazer um filme. Argumenta ele que o diretor tem a seu dispor [...] “um passado de imagens e histórias, um presente estético e cultural [...]” (p. 28), o que nos permite assumir como premissa a concepção de que um filme não é ilustração da realidade. O entendemos como obra do mundo, que produz “mundos”, e isso se faz por meio de uma narrativa e linguagem própria, a linguagem do cinema. Por esse motivo, ao assistirmos um filme, tomamos suas imagens como sendo tributárias e fazedoras de ideologias, de significações, de “visões de mundo”, como defendeu o diretor russo Vsevolod Pudovkin, dentre outros.

Assumir essa postura é, para nós, algo tranquilo, pois estamos lidando aqui com o pensamento do poeta e cineasta italiano, Pier Paolo Pasolini. Para ele, o cinema é a expressão da realidade pela própria realidade: um “cinema ao natural”, disse em seu livro *Empirismo Herege* (1982). E ainda:

[...] enquanto para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas: os “signos” do sistema verbal são, portanto, simbólicos e convencionais, ao passo que os “signos” do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade. (p. 120-121)

Nessa mesma esteira, estão muitos outros, que também dizem, junto com Pasolini, de um cinema que não ilustra, mas que faz um “uso criativo da realidade”, nas palavras da cineasta americana, Maya Deren, citada por Xavier (2005, p. 17). Mas de onde viria essa “impressão” de realidade? Para Christian Metz, ela se dá basicamente por dois motivos: primeiro, a criação de um espaço do filme; segundo, pela experiência do espectador, que na



sua concepção, se dá justamente por essa “impressão de realidade e pelo mergulho dentro da tela”, o que ele chamou de “identificação” (*in*: Xavier, op. cit., p. 23), que ocorre, acrescento, quando o espectador entra em contato com esse espaço fílmico e nele participa afetivamente, como disse o próprio Metz, desse mundo [que ali está sendo criado].

*Espaço e Identificação* são, portanto, as instâncias que nos fazem olhar para o filme. Há uma postura política clara ao afirmarmos isso, a de que tomamos o filme como um “microcosmo”, acepção dada pelo poeta húngaro Béla Balázs, ou, no entendimento do filósofo e poeta francês, Gastón Bachelard, uma “miniatura”. Ele completa dizendo que “é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem”. (2005, p. 159)

Ver um filme é mergulhar num mundo que ali está sendo fundado, como já disse Wenceslão de Oliveira Jr (1999). Mundo esse composto de paisagens, de territórios, de simbologias, de afetos, de crises, de desejos. Cada um desses elementos coloca-se diante de nós, espectadores, via sugestões: memórias que nos são mobilizadas de um universo cultural além-filme.

Quando colocamos outras imagens para conversar com as imagens do filme, o fazemos porque, muitas vezes, vemos entre elas, uma relação de verossimilhança, em outras tantas, de sentidos que os entendemos como coisas possíveis de serem aproximadas: imagens do mundo para dizer do filme e o contrário também. Quando isso ocorre, criamos uma ponte de significados, mediados por nossas experiências e memórias... Sentamos para ver um filme com elas.

Temos sempre a companhia taciturna de nós mesmos e de tudo aquilo que cabe dentro de cada imagem. Somos tomados por elas, e aquilo que nos causa desassossego, que faz vibrar nossos olhos e boca, ressoa em nós, mobilizando outras imagens, com as quais vão se criando associações, permitindo-nos encontrar e criar outros entendimentos e camadas de sentido.

Assistir a um filme invoca duas sutilezas que não podemos deixar de enunciar: primeiro, sobre o movimento de apropriação das imagens, depois, o entendimento que é dado às mesmas. Olhamos para o mundo na tela e vemos outros. Mobilizados por aquilo que “nos” acontece, que “nos” toca: imaginamos. É no exercício imaginativo, argumenta Milton de

Almeida, que se encontra o maior dos atos políticos do homem, “sagrado”, nas suas palavras. Memória e Imaginação nos são, portanto, as portas de entrada no filme. A memória, porque ela nos remete a outros lugares-imagens, pontes de significado, e a imaginação, porque ela é nossa força motriz do pensamento, da criação de novas imagens (BACHELARD, 2005).

É no conjunto dessas duas coisas que realizamos o movimento de compreensão das imagens fílmicas que, nas palavras de Milton de Almeida (1999), acontece no dado momento do *intervalo*, tanto delas próprias [imagens] – resultado do corte entre duas tomadas – quanto da intermitência ocorrida dentro de nós mesmos quando olhamos para elas. É nesse instante que nos precipitamos no filme:

Tudo o que envolve o movimento psicológico do intervalo, trazido, inicialmente, pela visão da imagem e que não estão visíveis nela, segue percursos mentais da imaginação, transitam desgovernadamente pela racionalidade, pela linguagem, pelos sentimentos, pelo devaneio, pelo sonho... e, principalmente, pela memória (p. 41).

Esse “trânsito desgovernado” das imagens pelos caminhos da imaginação e da memória, de que falou Milton de Almeida, faz com que a pesquisa com imagens se fundamente, necessariamente, em dois aspectos balizadores: o da “observação” e o processo de “identificação” – que se cria entre o espectador e as imagens – a que o ato de ver um filme está ligado.

Uma vez em contato com o filme, o espectador se insere num processo de “identificação” com a obra, artifício esse que está associado diretamente a sua experiência de vida, no sentido larrosiano do termo, que é tanto pessoal, quanto coletiva. Para Jorge Larrosa Bondiá (2002),

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar;

parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (p. 24)

O verbo “parar” me chama atenção. Ele me remete a algumas palavras de Cecília Meireles, que também aponta para o movimento de “aprender com a lentidão”. Ambos falam da experiência do olhar. Num trecho da crônica “Da Solidão”, do Livro *Janela Mágica* (2003), *ela* diz:

[...] olhemos devagar para a cor das paredes, o desenho das cadeiras, a transparência das vidraças, os dóceis panos tecidos sem maiores pretensões. Não procuremos neles a beleza que arrebatava logo o olhar, o equilíbrio das linhas, a graça das proporções: muitas vezes seu aspecto – como o das criaturas humanas – é inábil e desajeitado. Mas não é isso que procuramos, apenas: é o seu sentido íntimo que tentamos discernir. Amamos nessas humildes coisas a carga de experiências que representam, e a repercussão, nelas sensível, de tanto trabalho humano, por infindáveis séculos.

Encontro nessas palavras de Cecília Meireles amparo, companhia solidária. Ela ressalta a importância da experiência e da memória como participantes e constituintes do “trabalho humano”, o que venho a chamar de mundo. Tomo emprestado suas palavras para poder dizer do movimento que fundamenta esta pesquisa: olhar para as imagens de um filme via memórias (espaciais), que minha experiência (geográfica e de vida) me permitiu encontrar. Isso significa olhar respeitosamente para as imagens, com a “atenção” já enunciada pelo psicólogo alemão e filósofo do cinema Hugo Münsterberg, reconhecendo, sobretudo, aquilo que o cineasta russo Andrei Tarkovski coloca como princípio da imagem: a observação.

Esse talvez seja o primeiro movimento de aproximação que realize entre a geografia e o cinema, ambos tomados aqui como conhecimentos de mundo. A observação de que falo, não é aquela da “contemplação desinteressada” vivida por Petrarca ao subir a montanha, e que serviu, por tanto tempo, para definir uma geografia em que a experiência de se olhar para as coisas, de cima, definia um mundo que se fazia ali, diante dos olhos, mas que, na verdade, já estava dentro de si. A observação de Petrarca serve, portanto, para colocá-lo frente a ele mesmo, e a paisagem, espaço recortado pelo [seu] olho, é resultado apenas desse “exame de consciência”. (BESSE, 2006)

O trabalho de um diretor de cinema em relação a sua obra talvez esteja muito próximo dessa experiência petrarquiana, mas essa não é nossa preocupação. Ao olharmos para as imagens de um filme, nosso movimento de observação não é, jamais, no sentido de tentar reconstruir o “exame de consciência” do autor daquelas imagens, pois, tudo aquilo que aparece na grande tela, no ato da projeção, se desgarras das intenções primeiras daquele que as produziu para se tornarem livres e, novamente, dispõem-se ao “aprisionamento” dado pelo espectador que, mediado por suas experiências, as toma como suas.

Estamos mais próximos do entendimento de tomarmos a imagem, como a paisagem que é definida por Denis Cosgrove, pois elas me parecem ter bastante proximidade de sentidos. Para ele, as paisagens são “unidades visuais”, “maneiras de ver”. Por esse motivo, Cosgrove (In: ROSENDAHL e CORRÊA, 1998) vê legitimidade na geografia quando ela resolve estudar filmes, ou quaisquer outras obras da cultura. Ele defende que, “[...] estudar um romance, um poema, um filme ou um quadro”, deve ser feito de modo que os entendamos como “[...] expressão humana intencional, composta de muitas camadas de significados [...]” (p. 97).

Acreditamos que há geografias nessas obras da cultura, justamente porque elas estão a nos oferecer um modo de ver e que, por sua vez, interferem direta ou indiretamente nas práticas humanas sobre os lugares e pessoas, na construção e redefinição de um pensamento espacial sobre o mundo. Por esse motivo, fazemos coro com Cosgrove quando ele afirma que “[...] a geografia está em toda parte [...]”. (p. 100), inclusive, nos filmes.

# O CONTATO COM AS IMAGENS FÍLMICAS E A LINGUAGEM DO CINEMA

Em um filme, rios, florestas, ruas, cidades, lugares e pessoas, pertencentes ao mundo material (o real, na concepção de Pasolini), são tomados pela câmera. Elas são realidades além-filme que, sugadas para dentro dele, tornam-se outras, mas permanecem as mesmas enquanto “vestígios”. Ao ser captado pela câmera e transformado em imagem, o “real” deixa evidências, do tempo, do lugar, das relações sociais e culturais de onde ele foi capturado. Disso fala Brent Pierpergerdes (2007). Argumenta ele que:

In the most basic geographical sense, any film shot on-location captures a spatio-temporal picture of the physical landscape (the setting), allowing one to ‘locate’ via comparison the degree of natural and/or human-induced stability or change of a place. Socially and culturally, films contain evidence of time- and place-specific social relations because regardless of plot or narrative, they offer socio-cultural identifiers in both objects (the clothes, cars, appliances, for instance) and the behavior of people (the dialect they speak, their occupations, their actions and the objects they use which the viewer is able to associate with a particular class, ethnic group, etc.)<sup>2</sup>. (p.50)

Continuando nessa mesma perspectiva das “evidências”, estamos assumindo aqui uma postura em relação à forma com que olhamos para um filme. Há algumas correntes de pensamento sobre o cinema que definem a tela como uma superfície, ou seja, aquilo que reproduz o mundo que fora captado pela câmera. Para essa perspectiva, o que se vê na

---

<sup>2</sup> No senso geográfico mais básico, qualquer filme captura um quadro espaço-temporal da paisagem física (a locação), permitindo à pessoa ‘localizar’ por comparação o grau natural de e/ou indução-humana, estabilidade ou mudança de um lugar. Social e culturalmente, filmes contêm evidência de tempo - e lugar, relações sociais específicas porque, independente do enredo ou narrativa, eles oferecem identificadores socio culturais em ambos os objetos (as roupas, carros, eletrodomésticos, por exemplo) e o comportamento das pessoas (o dialeto que eles falam, as ocupações deles/delas, as ações deles/delas e os objetos que eles usam faz o espectador associar com uma classe particular, grupo étnico, etc.) [Tradução Livre].

projeção é uma espécie de espelhamento do real, uma reprodução. Não é com esse sentido que olhamos para o filme e conversamos com suas imagens.

Quando fazemos uso das palavras de Pasolini, sobre o cinema ser a linguagem escrita da realidade, o mais importante dessa afirmação está na palavra “linguagem” (que no cinema, diz respeito aos enquadramentos, aos movimentos de câmera, a montagem etc) e é ela que nos permite dizer que o real, feito imagem, permanece na própria imagem sendo outra coisa.

Para se entender melhor esse movimento, há uma passagem do livro de Ismail Xavier, *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (op. cit.) em que o autor fala sobre o pensamento de André Bazin. Xavier explica que, para Bazin, há uma diferença conceitual quando se diz que algo é uma “imagem de” e que algo é “feito à imagem de”, pois, para ele, “[...] o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo “à imagem do real”, para usar a expressão católica que lhe é cara. (XAVIER, op. cit. p. 83)

Xavier tem um posicionamento claro em relação às imagens fílmicas. Para ele, a imagem não é a realidade em si, mas nos proporciona, num jogo complexo de disposição emocional entre espectador e imagem, uma “impressão de realidade”, o que implica dizer que há realidade na imagem, mas não é o próprio real. Como afirma ele, isso significa que “[...] a ‘impressão de realidade’, no cinema, nada mais é que a celebração de uma forma ideológica de representação do espaço-tempo elaborada historicamente”. (XAVIER, op. cit., p. 152). Neste momento, Xavier está fazendo referência ao pensamento do Sociólogo Pierre Bourdieu, bem como, Francastel e Panofsky. Eles argumentam que essa impressão de realidade deve-se ao chamado “efeito-câmera”, que:

[...] sob o manto da cientificidade do processo de desenvolvimento dentro da máquina, que teríamos a cristalização máxima do projeto burguês. Ou seja, a dissolução do discurso da natureza e a imposição da “representação”. [...] A “impressão de realidade” cumpriria basicamente o papel de legitimação ou naturalização, do discurso da burguesia, carregando consigo uma ideologia específica: aquela que nega a representação enquanto

representação e procura dar a imagem como se ela fosse o próprio mundo concreto. (XAVIER, op. cit. p. 152)

Para nós, não há representação, nem imagem como a própria coisa. Estamos mais próximos do argumento de Xavier (op. cit.) quando ele diz que “É preciso confiar na realidade; diante de cada cena, permanecer nela, porque ela pode conter muitos ‘ecos e reverberações’, pode conter inclusive, tudo aquilo de que nós necessitamos” (p. 74). Nesse momento, me pareceu que Xavier havia sido tocado pelo pensamento bachelardiano, mesmo não havendo uma citação direta nesse seu livro. Bachelard, em *A Poética do Espaço* (2005), diz que:

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso [...] parece que o ser do poeta é nosso ser. (p. 9)

O “ressoar” existe para nos dizer da proposta deste estudo, que se estabelece sob a perspectiva de olhar para as imagens de um filme e encontrar outras, a partir delas mesmas. Elas estão ali, como manifestações, veladas ou explícitas, da ideia bachelardiana de “persistência”. Para ele, as imagens não são um “eco de um passado”. Elas são, antes, o “ressoar de ecos”, por isso, são “novidades” no presente delas mesmas.

Reverberar e repercutir são atos que se dão no interior pessoal. Por esse motivo, olhar para um filme é ser tomado por essas “ressonâncias”, vibrações que se apresentam na obra, quando esta entra em contato com o mundo que lhe deu origem e outros mais, como o de quem assiste. Bachelard argumenta que, “a imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é, ao mesmo tempo, um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser” (p. 10)

Essa espécie de expressividade – “devir” – é o que nos permite divergir da concepção de que exista um sentido escondido “por trás” das imagens, ou seja, o filme como ilustração. Isso porque em nosso entendimento, o processo de captação e de criação de

significação entre a imagem das coisas e as próprias coisas ocorre, como argumenta Angel Pino (*in*: LENZI et. al., 2006),

[...] Na medida em que a *imagem* e a coisa são entes distintos, mas dependentes um do outro, a coisa como componente da realidade externa e a imagem como experiência interna do sujeito, devem existir estreitas relações entre uma e outra. (p. 21)

Diz ainda que:

[...] a imagem, ou a produção imagética em geral, desempenha no ser humano uma função dupla, a saber, a de subjetivação da realidade externa e a de objetivação da experiência interna. Sai-se assim do plano meramente biológico e entra-se no plano simbólico, onde a *significação*, por não ser da ordem da matéria e por não estar subordinada às exigências do seu funcionamento, as chamadas leis da física, pode circular do plano da objetividade ao da subjetividade e vice-versa, sem cair assim no impasse do dualismo. (p. 22)

A imagem fílmica nos é, portanto, mistura, jamais código, que promove o sentido último, pretensa linguagem universal. Não há significado no filme como coisa dada, encoberta para ser descoberta, nem, tampouco, ele [o filme] e as significações que fazemos dele, são projeções de nós mesmos. Não há a figura do espelho, mas sim, uma união íntima de mundos, retomando o pensamento de Hugo Münsterberg. Para ele [...] “o cinema supera as formas do mundo exterior e ajusta os eventos às formas do nosso mundo interior – atenção, memória, imaginação e emoção” (MÜNSTERBERG *apud* XAVIER, 1983, p. 20), com os quais, entendemos, o cinema realiza uma “grafia de mundo”, não tanto quanto a *grafia* de que falou Eric Dardel, quando queria definir a palavra *geografia*, que, no seu entendimento, seria uma *grafia* objetiva da terra. Para Dardel, esse seria papel da geografia, o de “[...] empreender a leitura e a decodificação destes signos da escrita [...]” (BESSE, 2006, p. 70).



Para nós, a leitura [de palavras ou de imagens] não se resume ao processo de decifração de códigos. Ler algo está muito mais próximo do sentido de entrada no universo do outro, junto com o nosso, o que me trouxe Clarice Lispector, que argumenta sobre a beleza de se ler “distraidamente”. Esse estar distraído não nos é oposição àquela postura de atenção e observação, frente às imagens, de que falamos anteriormente. Distraidamente aqui, me parece, está mais para aquilo que diz de um olhar para as coisas sem o compromisso de querer encontrar nelas algo já dado, pré-existente ao próprio ato de olhar. É preciso, quando olharmos para as imagens fílmicas, ser “pescado”, no sentido de que fala Clarice num trecho de “Água Viva” (1979):

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler “distraidamente”. (p. 20)

O escrever de que ela fala é, para nós, o movimento de criação de significados quando entramos em contato com as imagens. Olhar para o filme e nele encontrar/produzir outras possibilidades de pensamento sobre o mundo: escrito por imagens, composto de territorialidades, de paisagens, de utopias, lugares que se pretendem inesquecíveis, de mitos, de leis, de proteção e profanação, de magia, de razão, de grafias, geografias... que nascem justamente dessa fusão, mistura íntima de mundos, de universos culturais, de experiências pessoais.

# DO ESPAÇO FÍLMICO: UMA EXPERIÊNCIA GEOGRÁFICA

Quando escolhemos um filme como objeto de preocupação, de reflexão e pesquisa, reconhecemos o movimento que temos de realizar, no que se refere à maneira como lidamos com aquilo que está anterior a ele – o exterior material – e o que vem logo em seguida: as imagens captadas pela câmera. Dessa relação, me chega novamente Bachelard, quando ele fala da imaginação, através das ideias de repercutir e ressoar. Junto com ele, Pasolini, quando fala do “real” que está na imagem. Aproximando esses dois autores, podemos dizer que o *real* no cinema *ressoa/repercute* em nós e movimenta nossa imaginação, que cria um *espaço*, via imagens e sons, a partir das externalidades captadas pela câmera e que aparecem direta ou indiretamente na tela.

A palavra, *indiretamente*, refere-se ao “extracampo” ou ao espaço existente fora da tela, de que fala André Bazin (*in*: Xavier, op. cit.). Este é um espaço que consiste, como nos esclarece Oliveira Jr. (1999) “[...] em toda e qualquer ideia, informação, coisa, imagem, que vai se tornando parte do filme assistido, e que não está necessariamente presente em alguma fala, música ou cena dele”. (p. 38)

É nossa imaginação e memória, afetadas por todas as imagens anteriores, que “criam” um espaço para além daquele fora do enquadramento visual que nos é dado pela câmera, o que vai tornando possível, para o espectador, a sensação de uma continuidade espacial e de coerência com a história que está sendo contada. Esse espaço “invisível” é denominado por Oliveira Jr. (op. cit.) *espaço em off*. Ele explica que:

O *espaço em off* tem *necessariamente* sua fonte criadora naquilo que está sendo mostrado/enunciado no quadro que estamos vendo. Também naquilo que foi mostrado/enunciado nos enquadramentos/cenas anteriores a ele. É a partir do que está ou esteve em quadro que intuímos sua continuidade espacial. Portanto, ele está fora do campo filmado, mas tem sua raiz nele.

É neste lugar ao redor do quadro que se situam o conjunto das coisas (personagens e cenários) com possibilidades de materialização no quadro filmado. Ele congrega o mundo do possível dentro da lógica criada pelo próprio filme para o espaço-tempo fílmico. Este último pode ser mais ou menos colado no mundo real cotidiano. Quanto mais próximo ele estiver, maiores serão as expectativas de que aquele mundo do filme funcione segundo as mesmas leis aceitas para o nosso mundo vivido extra-cinema. (p. 39)

Mary Ann Doane (*in*: Xavier, 1983) também vai falar do espaço numa situação cinematográfica. Para ela, há o espaço da diegese, o espaço visível da tela e o espaço acústico da sala de projeção. Para nosso trabalho, os dois primeiros são os que nos interessa. Doane esclarece que o espaço visível da tela “É mensurável e ‘contém’ os significantes visíveis do filme. Já o espaço da diegese [...] não tem limites físicos, não pode ser contido ou medido. É um espaço virtual construído pelo filme e é delineado como possuindo peculiaridades audíveis e visíveis (DOANE, *in*: XAVIER, op. cit. p. 464)

Desse audível, me vieram as palavras de Ney Carrasco (2003), estudioso das relações cinema-música, ele define a narrativa fílmica como uma polifonia, “que envolve informações visuais e sonoras”. Ele nos explica, ainda, que “A música surge, então, como uma das vozes – ou um conjunto de vozes – dessa polifonia. A música e outras linguagens a elas associadas compõem a narrativa fílmica” (p. 73). Carrasco argumenta sobre a existência de um “discurso musical”, responsável pela criação daquilo que ele chama de “predisposição psicológica individual”, que faz com que haja o “mergulho na experiência estética” do espectador para com o espetáculo:

A propriedade hipnótica da música é usada no sentido de criar, em nossa psique, o espaço e tempo do filme. [...] Em resumo, a música cria não apenas um ambiente favorável, mas muitas “ambiências” necessárias ao desenvolvimento narrativo do filme. (CARRASCO, op. cit., p. 74-75)

Essas “ambiências” são feitas de objetos e sons, e para se dizer que eles fazem parte do espaço [diegético], antes precisam estar dentro do contexto da trama do filme, fazer parte, de alguma maneira, para retomar as palavras de Doane, da “realidade fictícia”, o “ambiente”. Nas palavras do próprio Carrasco, o “Ambiente [o que poderia chamar aqui de *Espaço Fílmico*] não é, portanto, algo estanque, é dotado de uma flexibilidade de que permite sua transformação à medida que o filme se desenrola”. (CARRASCO, op. cit., p. 74-75)

É desse espaço mutante, feito do movimento que põe em contato o visível e invisível, que nascem as geografias de cinema. Talvez haja uma aparente dicotomização quando nos referimos a esses dois espaços, como se eles existissem um independente do outro, mas não é isso. Estamos tratando da relação de contigüidade que surge quando eles, os espaços do campo e extracampo, se fundem, e assim, torna-se outro.

Somos mediados pelo caldo cultural que nos compõe e é assim que impregnamos as coisas de sentido. O próprio Xavier (op. cit., p. 110) concorda com isso quando afirma que “A experiência cinematográfica mostra que a unidade do espaço é uma ficção em nossa cabeça”. Ao assumirmos que há uma dimensão espacial inerente à linguagem cinematográfica e que ela é perceptível em todas as suas obras – os filmes – estamos partindo do argumento de que a experiência do cinema é uma experiência geográfica.

É importante reiterar que, no filme, o mundo que está sendo criado ali, a partir de suas imagens e sons, não é anterior a elas. Estamos novamente junto com Besse, quando diz que a paisagem está além da estética. Para ele, “A paisagem é da ordem da imagem, seja esta imagem mental, verbal, inscrita sobre uma tela, ou realizada sobre o território [*in visu* ou *in situ*]” (BESSE, op. cit. p. 61). A questão é que, durante muito tempo, “ser imagem” significava “representar algo” e este não é, certamente, nosso argumento. Para nós, Geografia e Imagem estão próximas quando elas nos ajudam a falar deste mundo em que vivemos, é o que diz Besse (op. cit.) quando defende uma geografia:

[...] na medida em que ela se encarrega das relações que nós mantemos com o mundo terrestre, e na medida em que ela é uma indagação sobre as diferentes maneiras possíveis de falar deste mundo. [...] A geografia é aqui vista não como um conteúdo de saber, mas na dimensão de sentido que

ela proporciona aos discursos e às ações em relação ao mundo, não como saber, mas como orientação em relação ao mundo. (p. 82-83)

Quando Besse fala de geografia e de paisagem, em alguns momentos, sinto que seria extremamente tranquilo trocar essas duas palavras, respectivamente, por cinema e imagem. Para nós, tanto a Geografia como o Cinema nos são projetos políticos de mundo, nos são “expressões da existência”. É a ele que me apego para dizer dessa relação. Em ambos, temos imagens, imagens como *marcas espaciais* “[...] do encontro entre a terra e o projeto humano” (BESSE, op. cit. p. 92).

É importante apontar para o fato de que esse encontro e essas marcas não querem dizer que a Terra está aí para ser suporte para o desenvolvimento do projeto humano. Se entendêssemos assim, estaríamos concebendo o espaço, nos alerta Doreen Massey (2008):

[...] como nas viagens de descobertas, como algo a ser atravessado e, talvez, conquistado [...] Está implícito que se considera o espaço como solo e mar, como a terra que se estende ao nosso redor. Implicitamente, também, faz o espaço parecer uma superfície, contínuo e tudo como algo dado. (p. 22-23)

Essa é uma perigosa armadilha. A mesma que muitos ainda incorrem quando tratam o cinema como se ele realizasse o caminho inverso, o de registro desse suposto desenvolvimento. O encontro é sempre mútuo. Nem o cinema, nem a Geografia são meios de descrição do mundo. E se já aceitamos que o espaço é algo inerente a ambos, que a concepção que assumimos para dizer dele – o espaço – seja como aquela proposta por Ernesto Laclau, (*apud* MASSEY, op. cit., p. 53), em que o espaço seja “[...] reconhecido como constitutivo, em vez de mimético”.

O espaço fílmico nos é, portanto, geográfico na medida em que nos revela a possibilidade de entendermos que o mundo que nasce das imagens, fundado pelo filme, constitui, propõe algo e esse algo, esse mundo, não é um só, justamente porque o espaço do filme também não o é. Ele não é como um bloco sólido, terra batida, por onde passaram tantos

pés e que agora mostram qual caminho a realizar, pelos tantos outros já realizados. Na verdade, o espaço fílmico é do filme, mas também do espectador e é nessa mistura que ele vai sendo construído. O espaço fílmico é relacional, como nos aponta Massey ao falar do espaço geográfico (op. cit.). Ela afirma que:

O espaço nunca pode ser definitivamente purificado. Se o espaço é a esfera da multiplicidade, o produto das relações sociais, e essas relações são práticas materiais efetivas, e sempre em processo, então o espaço não pode nunca ser fechado, sempre haverá resultados não previstos, relações além, elementos potenciais do acaso. [...] não é possível nem fechamento hermético, nem um mundo composto apenas de fluxo (sem estabilizações, sem fronteiras de qualquer tipo). (p. 144)

Essas fronteiras e imprevisibilidades são resultados das *permanências* históricas, arquetípicas, simbólicas, de memórias... possibilidades de entendimento que deslizam entre uma imagem e outra e que saltam aos olhos, reverberam em nossos ouvidos e boca, quando essas percorrem pelo universo cultural que compõe aquele que as vê, e assim elas ocorrem, contaminando, mediando a relação das pessoas com o espaço fílmico.

## DO TERRITÓRIO FÍLMICO: ESPAÇOS DE CONTAMINAÇÕES E ALUSÕES

No compasso em que o enredo do filme vai se desenrolando, vamos tomando contato com os elementos espaciais presentes na narrativa fílmica. São eles que vão, na medida em que isso acontece, tecendo aquilo que resolvemos chamar de *Território Fílmico*. Tomamos conhecimento da sua existência quando acompanhamos os passos e olhares dos personagens e realizamos, junto com eles e com nossos olhos – “guiados” pela câmera e por nossa memória visual –, percursos no filme e a partir dele seguimos.

O pensamento de Massey (2008) sobre o espaço – quando ela afirma que o espaço é a esfera da multiplicidade e que ele não pode ser pensado como algo “puro” – nos permitiu assumir com tranquilidade a ideia de que o movimento realizado por nós não foi o de levar para o filme um conceito de território ou de espaço já existente no pensamento acadêmico (geográfico, inclusive), mas sim, apontar algumas semelhanças possíveis entre o pensamento acerca do espaço geográfico e o pensamento acerca do espaço fílmico.

Para nós, espaço e território não entraram no filme, mas emergiram dele quando entramos em contato com as imagens e elas mobilizaram em nós certas memórias espaciais que grudaram naquelas alusões feitas por um espaço contaminado de sentidos. Espaço e Território no filme são, portanto, híbridos, compostos, na definição de Oliveira Jr. (2005), por:

[...] paisagens e metáforas: dentro e fora, amplo e restrito, subir e descer, movimentos diagonais, fronteiras diversas, percursos por estradas, rios e oceanos interiores, ambientes simbólicos traduzidos em florestas, desertos, montanhas, cidades... (p. 01)

Cada um desses elementos de que falou Oliveira Jr. está no filme, mas também fora dele, no entanto, como imagem, eles não são mais os mesmos. Antes, é importante dizer que esse processo de transformação não ocorre “naturalmente”, não é algo dado. Ao entrarmos em contato com as imagens de um filme, realizamos aquilo que Munsterberb (*In*: XAVIER, 1983) denominou de “jogo de associações”. Para ele, “As sugestões, assim como as reminiscências e as fantasias, são controladas pelo jogo de associações” (p. 43), que são, na verdade, manifestações da cultura quando esta toma o mundo via imagem e som, através da linguagem do cinema.

Portanto, do mesmo modo que o espaço do filme é, para nós, resultado das *sugestões*, alusões de realidade que suas imagens nos propõem, assim também é o território que desse espaço advém, ambos são contaminações. Por isso, fica difícil assumir aqui a concepção de que as imagens do filme representam o mundo e seus acontecimentos, que elas sejam espelhamentos de nossas percepções, reproduções de nós mesmos. Massey (2008) conversa com o pensamento de Bergson e De Certeau, em que ambos afirmam que a ideia de

representação do mundo – assumindo-o como sendo feito de aspectos indissociáveis de espaço e tempo:

[...] é uma tentativa de apreender os dois aspectos desse mundo.  
[...] o que Bergson escreve é: “Substitui-se o caminho pela jornada, e porque a jornada é subentendida pelo caminho, pensa-se que ambos coincidam” [1911, p. 248] (p. 53)

Essa “coincidência” nos traz novamente a noção de *observação*, da qual falamos anteriormente. Quando assumimos a premissa de que aquilo que está fora do filme “continua” nele, é isso que gera essa coincidência de que falou Bergson. No entanto, já explicamos que não é isso o que acontece. Há uma espécie de continuidade, mas sendo outra coisa. O que continua, está fora dele [filme] e nele ao mesmo tempo, não apenas de forma literal, verossimilhante, mas também por movimentos imaginativos e, principalmente, por memórias. Foi pensando nesse processo de continuidade e contaminação que Oliveira Jr. (2005) resolveu diferenciá-los, justamente porque eles são feitos da mistura – *ressonâncias* mútuas – da espacialidade fílmica e daquela, além filme, para que assim pudéssemos entender melhor sobre aquilo que lhes diferenciam e assemelham.

No argumento de Oliveira Jr., os *lugares geográficos* (o “exterior material” de que falamos até agora), no filme, se convertem em *locais fílmicos*. Eles continuam um no outro e essa continuidade se torna perceptível quando olhamos para as imagens do filme e nela (nos) identificamos (com) as alusões ali presentes. Elas são, nas palavras do próprio Oliveira Jr. (op. cit.), “[...] amparos de credibilidade, apropriação de memórias...” (p.03). Sobre esse processo de contaminação e continuidade, Oliveira Jr. (2001) escreve:

As cenas se desenrolam em *locais fílmicos* que muitas vezes se cruzam com *lugares* [geográficos] para além dos filmes, contaminando esses lugares com seus sentidos, seus ângulos, seus enquadramentos, redefinindo-os perante os espectadores. Esse processo de contaminação é mútuo: no cinema proliferam alusões a lugares criados pela Natureza e pelos discursos e



práticas sociais, da mesma maneira, nestes lugares naturais e sociais proliferam alusões a lugares criados no cinema. (p. 02)

O território fílmico se constrói, portanto, no exato instante em que se dão as relações entre os *locais fílmicos* e os *lugares geográficos*. É a rede de conexões existente entre eles – rede de alusões – que nos dá conta de olhar para a teia de relações de que é feito o filme: seu território. Oliveira Jr. (2005) propõe que:

Todo filme constitui-se de locais, locais fílmicos. *Descolados da contigüidade espacial e geográfica da superfície planetária*, esses locais estão nos filmes a constituir uma outra geografia, *alinhavada não mais por contigüidade, mas por continuidade na narrativa fílmica*. Será a “descoberta”, a “interpretação geográfica” do filme, que dará a estes locais a sua distribuição no *território da ficção*, a partir da geografia gestada nesta interpretação. (p. 03 – grifos nossos)

[...]

Os primeiros [lugares geográficos] manifestam-se nos segundos em suas materialidades – formas, movimentos, silhuetas, sentidos –, paisagens e memórias; os segundos [locais fílmicos] dobram-se sobre os primeiros uma vez que se tornam textos que a eles aludem e neles grudam seus sentidos, suas imagens, suas belezas e tensões, iluminando-os (dizendo-os) de outro modo. A realidade de ambos se faz deles próprios, no interior de suas existências: a contigüidade para os lugares e a continuidade para os locais. Mas como contemporaneamente eles se misturam e se contaminam mutuamente, levam a contigüidade dos primeiros ao interior da continuidade dos segundos e vice-versa (p. 03-04).

Este “território da ficção” de que fala Oliveira Jr. não se opõe ao território de que cuida a ciência geográfica, ao mesmo tempo em que um, não serve apenas para dizer ou

ilustrar o outro, reafirmá-lo ou negá-lo, por assim dizer. Cabe salientar que na produção de um filme, no ato de capturar as imagens, a câmera pode percorrer lugares, ambientes distintos [cidades, pedaços de cidades, por exemplo.], e quando o filme vai para o seu processo de montagem, é ali que começa a gestação dessa “nova geografia” de que ele mencionou, uma “geografia criativa”, para lembrar o cineasta russo Lev Kulechov, citado por Xavier (1983). Ele explica que:

Os pedaços, filmados separadamente, foram montados na ordem dada e projetados na tela. Os trechos filmados foram apresentados ao espectador dessa maneira, como numa ação clara, ininterrupta [...] Embora a filmagem tenha sido efetuada em locações variadas, o espectador percebeu a cena como um todo. Os trechos do espaço real apanhado pela câmera apareciam concentrados, dessa forma, na tela. [...] Pelo processo de junção dos pedaços de celulóide, criou-se um novo espaço fílmico que não existia na realidade. (p. 70)

Essa ordem em que as imagens são dispostas é o que diferencia o espaço existente no filme, de outros, presentes nas demais obras da cultura, como, por exemplo, na pintura. Por mais que as imagens fílmicas sejam tributárias da perspectiva – inventada no período renascentista – é a forma com que os elementos espaciais capturados pela câmera são dispostos que as diferenciam. Oliveira Jr. (2004) esclarece que:

A despeito da menor unidade de sentido ser o quadro, a linguagem cinematográfica se estrutura no tempo, diferentemente da linguagem da pintura ou da linguagem cartográfica, que se estruturam no espaço. Dessa maneira, os elementos que compõem o espaço fílmico (os lugares, por exemplo) são apresentados a nós *um após o outro*, no tempo, e não um ao lado do outro, como nas pinturas e nos mapas. (p. 07)

Nossa discussão não diz respeito ao julgamento de que vivemos num mundo em que partilhamos de uma “simultaneidade” do tempo, de uma “fragmentação” dos espaços, de

uma “substituição” da contigüidade espacial pela continuidade das narrativas, não é esse o cerne de nossa pesquisa. O próprio Oliveira Jr. (op. cit.) diz que no cinema “a *contigüidade espacial* entre os lugares e coisas, propriedade/atributo fundamental do espaço geográfico mapeável, é perdida” (p. 07). Ele comenta em nota que:

Essa perda já era antecipada pela própria vida nas cidades modernas, com seus metrô, com a aceleração dos meios de transporte, com a multiplicação de tarefas a serem cumpridas em territórios cada vez mais extensos e intrincados, com conseqüente redução do tempo para o deambular, o olhar desarmado do voyeur, do assumir as práticas espaciais do flâneur, famosas em Baudelaire. Benjamin, grande leitor desse poeta francês, chega mesmo a dizer, na década de 30 do século XX, que o mais difícil é se perder na cidade e não se encontrar nela. (p. 07)

Talvez, muitos filmes já tragam essa fragmentação de forma mais evidente, às vezes, até ilustrativa. No entanto, nossa preocupação é com o espaço contínuo criado pelo filme e o território que se cria, na medida em que os personagens agem nesse espaço, onde o filme está estruturado, contando uma história. Ambos são feitos com os pedaços, “trechos do espaço real” e as respectivas temporalidades de cada um desses pedaços que, juntos, formam outra coisa. Por esse motivo, é que estamos juntos com Pudovkin, quando ele fala do cinema como uma arte da montagem. É devido a esse processo de organizar as imagens numa sequência de tempo que se cria um espaço e tempo fílmicos:

Igual a noção de tempo, a de espaço fílmico vincula-se também ao processo principal do cinema, à montagem. Pela junção dos diferentes pedaços o diretor cria um espaço à sua inteira vontade, unindo e comprimindo num único espaço fílmico esses pedaços que já foram por ele registrados provavelmente em diferentes lugares do espaço real. (PUDOVKIN, *In*: XAVIER, 1983, p. 69)

Esse “tempo do filme” ganha existência quando o espectador entra em contato com suas imagens – tempo da duração, definido por Bérghson (2006). Por extensão de sentido, há também um espaço da duração. É por esse motivo que Oliveira Jr. (1999) diz que “Um filme não termina. Também não começa. Ele dura”. (p. 06) Ele explica, ainda, que:

A construção do Espaço no filme está intimamente relacionada ao Tempo, ou melhor, às temporalidades existentes em cada pedaço de película. O Tempo no filme é essencialmente subjetivo e está ligado à sensação de duração de um momento, muito mais do que ao tempo objetivo do relógio. Essa sensação de durar é a sensação que fica quando a chuva cai. O Tempo, no isolamento relativo provocado por sua queda, abandona os relógios e retorna ao subjetivo; se instala nos corações das tranqüilidades e angústias, no íntimo de cada uma das nossas intensidades. (p. 123)

O processo de identificação, já referido antes, permeia essa esfera subjetiva também, porém, não é apenas com ela que ocorre o movimento de significação que realizamos. Isso porque assumimos que as imagens de um filme têm [podem ter] algo de poético. Não estamos nos referindo ao *cinema poético* que fazia da própria imagem em si, no ato de sua produção, um artifício de poesia, ou seja, um cinema que, como nos explica Xavier (2005), introduzia

[...] fatores que perturbam a fruição de uma imagem transparente. Com suas variações de luz, foque/desfoque, superposições, imagens fixas combinadas com movimento contínuo e convencional, com suas intervenções diretas na película (riscos feitos à mão, letras, impressões digitais), com seus movimentos rápidos e irregulares feitos com a câmera na mão [...] (p. 119-120)

Na verdade, a concepção de imagem poética resume-se na ideia de que ela se configura como uma “unidade complexa”:

[...] constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme. (XAVIER, op. cit. p. 131)

O espectador pode aceitar ou não esse jogo de proposição e, também, realizar outras. É por esse motivo que assumimos a postura de dizer que as geografias tratadas nesta tese são de cinema, justamente porque elas só passam a existir devido a esse “jogo associativo” [para lembrar Munsterberg] que se instala entre filme e espectador. Esse processo associativo, vale reiterar, só se torna possível devido à existência de uma sensação de continuidade entre o real exterior e as imagens. É, dessa forma, que os lugares geográficos e locais fílmicos vão compondo, juntos, a referida [nossa] geografia do filme.

## GEOGRAFIAS DE CINEMA: EDUCAÇÃO VISUAL E MEMÓRIAS ESPACIAIS

Esta tese preocupou-se em estudar essas geografias que ganham existência a partir do filme, ou seja, como o espaço é grafado pelo cinema, espaço *cinematografado*. Nele, estão adensados sentidos que nos darão possibilidade de, mobilizados pelas suas imagens e sons, caminhar por essas geografias, a um só tempo, pessoais e coletivas.

Esse adensamento de sentidos ocorre porque quando assistimos a um filme, realizamos o movimento de atribuímos significados. Olhamos para uma imagem, dela surgem outras. A sensação de naturalidade com que realizamos essas ligações entre-imagens é resultante daquilo que chamamos de educação visual. Somos educados cotidianamente a dar sentido às imagens que vemos. São esses sentidos que nos apoiam no entendimento dos filmes. Mas não só deles...

Por isso a importância de uma pesquisa com imagens. Não só porque elas [também] pautam nossas ações no mundo contemporâneo<sup>3</sup>, mas também pelo risco de confundirmos a sensação de tranquilidade, de calma com que certos significados saltam de certas imagens como se isso fosse natural da própria imagem, coisa dada. Jamais. A começar pelo fato de que a imagem nunca é um universo em si. O filme sim [um *microcosmo*, para lembrar Bachelard]. O próprio Pasolini (1982) diz que a imagem não é, de forma alguma, a menor unidade de um filme. Coutinho (2003) nos explica que:

Uma imagem nunca é sozinha, sugere sempre mais do que se apresenta à visão; extraída de um cenário maior que lhe dá origem, é um recorte e contém, de alguma forma, mais elementos do que aqueles que podemos vislumbrar no recorte que as câmeras são obrigadas a realizar. (p. 127)

Cortar, recortar, colar. Processo aparentemente simples, mas quando aquilo que está sendo cortado, recortado e colado são imagens, o resultado é, certamente, outro, como nos situa Almeida (In: Coutinho, 2003):

Imagens que foram cortadas, coladas e colocadas em seqüência, editadas para apresentarem-se em movimento estético e político. Imagens fantásticas que encantam ou assustam enquanto fazem e refazem a memória. (p. 12)

Memória é aqui tomada como conhecimento que temos das coisas, a sensação de estarmos localizados no universo cultural, do qual fazemos parte, é sempre uma construção presente no universo cultural disposto à humanidade. Essa memória nunca é, para nós,

---

<sup>3</sup> Almeida (1999) explica que o cinema é um “Artifício que produz um conhecimento real e práticas de vida. Grande parte do que as pessoas conhecem hoje e entendem como verdadeiro, só o conheceram por imagens visuais e verbais”. (p. 56)

passado, nostalgia, celebração, dada à recuperação do perdido. Nas palavras de Walter Benjamin (1997, p. 104-105, In: COUTINHO, op. cit., p. 79):

Nunca podemos recuperar o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender a nossa saudade. Mas é por isso mesmo que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido.

O “esquecimento” é uma forma [estratégica, política] de conhecimento sobre o mundo e, pelo cinema, afirma Almeida (1999), entramos em contato com ela [forma] “[...] conforme os caminhos que a imaginação escolher” (p. 23). Essa é a força da imagem, imagens do cinema. São elas que [além das imagens da televisão]

[...] governam a educação visual contemporânea e, em estética e política, reconstroem, à sua maneira, a história dos homens e sociedades. São imagens e sons da língua escrita da realidade, artefatos da memória. (ALMEIDA, op. cit., p. 02)

No caso desta tese, lidamos com as *memórias espaciais*. O qualificativo dado serve para dizer desse movimento associativo que realizamos com as imagens do filme e outras mais, porém, localizando-os no universo das grafias e pensamentos sobre o espaço.

O termo *Geografias de Cinema* (OLIVEIRA JR. 2005) foi criado para dizer daquilo que seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual os personagens de um filme agem. Esse é o caminho desta pesquisa, que tem por intuito lançar luzes sobre as preocupações geográficas contemporâneas, tomando o cinema, via educação visual da memória, como produtor de conhecimento e, por conseguinte, mediador das nossas relações com o mundo e das “grafias” – linguagens – que fazemos dele, sendo o próprio cinema uma delas. No artigo *O que seriam as geografias de cinema?* Oliveira Jr (s/d) explica que:

As geografias de cinema, frutos de interpretações subjetivas e de pesquisa das imagens e sons fílmicos, buscam desliteralizar as interpretações habituais dadas a estes filmes... por isso terminam sendo uma proposição educativa, além de poética, das obras do cinema. (p. 06)

E continua:

Para que estas geografias de cinema não sejam somente reverberações subjetivas, é preciso dizer onde o sentido que nos ficou do filme acontece. Pesquisar as imagens e sons fílmicos e ver se elas e eles lhe revelam ser verdadeiro o que se intuiu primeiramente. Em seguida, ver de que modo elas o fazem. Enfim, é preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir onde elas nos geraram o sentido que nos ficou, o território no qual localizamos os personagens, a geografia na qual estes vivem e agem. É preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir se nesta pesquisa elas irão gerar ratificações ou retificações... afinal, as geografias de cinema, sejam elas quais forem, devem estar no filme, terem sido produzidas pelo cinema. (p. 07)

A realização desse percurso nos permitiu dizer que assistir a um filme é uma experiência geográfica. Por esse motivo, esta tese chama atenção da Geografia contemporânea para as implicações advindas da atenção dada à linguagem e ao cinema.

Escolhemos como obra a ser pesquisada, o filme: *A Vila*, do diretor *M. Night Shyamalan*. Nosso estudo parte das memórias espaciais encontradas no filme. Elas são essas reverberações de que falou Oliveira Jr., ou seja, são manifestações do encontro entre as imagens e sons fílmicos e aquilo que Milton de Almeida (In: COUTINHO, op. cit.) chamou de “locais da memória”. Eles são, explica Almeida:

[...] aqueles em que se depositam objetos, pinturas, textos..., para que ali guardados tornem-se inesquecíveis e possam reviver, a cada instante em que o olhar de alguém vivo iluminá-los [...] são locais da memória nos quais a história está sempre à espreita para ser chamada à vida e ser refeita constantemente. (p. 9)



Para isso, olhamos para os cenários, figurinos, ângulos, enquadramentos, falas [forma de organização política], planos [de fundo, primeiro plano, etc], sequência de imagens [montagem], ou seja, como a linguagem do cinema, cria e recria paisagens, alude a lugares geográficos [locais fílmicos], tudo isso para nos fazer entender como foram criados espaço e território n'A Vila.

# DELINEAMENTOS

## *Espaço e Território no filme A Vila*

*[...] o território do filme é elaborado pela geografia nele entrevista, encontrada, descrita, imaginada... O território, nos filmes, não pré-existe à geografia, mas pós-existe a ela, ganha dela a sua existência.*

(Wenceslão Machado de Oliveira Jr. – O que seriam as Geografias de Cinema?)



# PRIMEIROS CONTATOS

O filme *A Vila* trata de um grupo de pessoas que se conheceram num programa de terapia de grupo (*Counseling Center*). Ao compartilharem suas dores, fruto de acontecimentos violentos ocorridos com cada um, coletivizaram não apenas o sofrimento e a tragédia, mas a perda da esperança de se viver ali. Um deles teve a ideia e os demais acataram: o isolamento.

Ao entrarmos em contato com essa grande imagem [a do isolamento], ela realiza dentro de nós um movimento de atualização, quase como que uma sobreposição, de todas as outras imagens que fazem do universo da cultura e que tocam, de alguma forma, no tema *espaços isolados*. Num primeiro instante, as associações feitas de forma mais imediatas são aquelas presentes na memória do espectador, na medida em que ele olha para o filme e se identifica com algumas de suas imagens, tornando-se assim, um espectador-personagem.

Como tal [espectador-personagem], fui ganhando familiaridade com o enredo e com os locais onde a história se passava, *locais fílmicos*. A estrutura narrativa do filme fez com que meu movimento de identificação com as imagens e as interpretações que delas fui realizando se dobrassem sobre elas mesmas. Foi a partir daí que inseri minhas memórias sobre as imagens que estavam sendo, aos poucos, apresentadas e delas propus aproximações de sentidos com outras, que desse movimento vieram.

Esse conjunto de imagens, ao serem “aproximadas”, me deram a possibilidade de dizer sobre como se dava a sustentação de cada local fílmico – nos quais outros foram tomando existência na medida em que o filme ia transcorrendo – e de como essa rede de relações, tanto entre os locais fílmicos e outras imagens fora do filme, quanto entre eles mesmos, foram criando/ apresentando uma espécie de *território* no filme, que nos é próximo daquele dito por Maffesoli (apud MESQUITA E BRANDÃO, 1995, p.47): a “expressão de um estar junto sensível”.

Esse é um território que está longe de ser estabilidade. Ele é feito de misturas, de movimentos, de relações, mais próximo da definição de “território do corpo”, feito por Sodré, apoiado em Bergson (apud MESQUITA E BRANDÃO, op. cit., p. 47). Cabe nele, o conjunto inteiro da classificação dada por Sodré [território público; território da casa, ou privado;

território interacional; além do próprio território do corpo], porque ele é um território que está relacionado com o espaço pessoal, “como o próprio corpo e o espaço adjacente”, que é, para Sodré (1988, p. 37. In: MESQUITA E BRANDÃO, op. cit. p. 47), uma “delimitação invisível do espaço que acompanha o indivíduo, sendo capaz de se expandir ou contrair-se de acordo com a situação”. Essa é uma ideia que me trouxe o pensamento de Oliveira Jr.. No ensaio *O que seriam as geografias de cinema?* (2005) ele afirma que os “territórios cinematográficos” são aqueles “construídos pelos passos e olhares dos personagens” (p. 04).

Ao olharmos para o percurso realizado pelos personagens [principais, dentro da trama do filme] notamos outra situação: a de que esse grande território [que, aos poucos, íamos tomando conhecimento] era “usado” de formas distintas por cada um deles, o que pode parecer obvio, num primeiro momento, mas foi pela a premissa de que são as trajetórias dos personagens que dão consistência ao espaço fílmico, que pudemos notar, dentro desse território maior, que existem outras territorialidades.

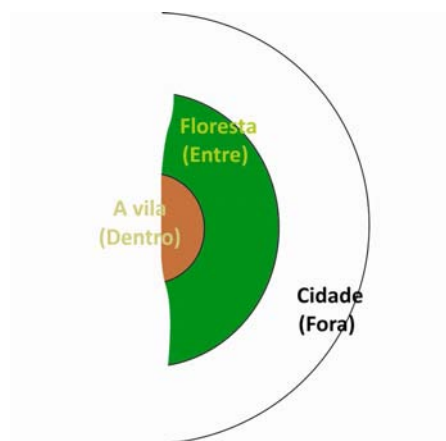
Estas territorialidades ganham existência na tensão/convivência com a organização desse território público, comum, implementado e garantido – cuidado e controlado - pelos que detêm o poder na Vila: o conselho dos anciãos.

É esse território maior, comum, que nos dá uma sensação de circularidade, posta em algumas imagens [falaremos mais diretamente sobre isso no capítulo sobre a vila<sup>4</sup>, o *Dentro*]. Mas há também outro fator que contribuiu para termos feito a ilustração de forma circular e não alongada, por exemplo, como pode ficar sugerido quando um dos personagens do filme situa a vila num vale. No entanto não foram as imagens de vale que mobilizaram minhas memórias quando da confecção do esquema abaixo. O próprio processo de identificação dos locais fílmicos e a nomeação dada a eles indicam quais memórias me foram mobilizadas: as de espaços de isolamento. Assim o ilustramos:

---

<sup>4</sup> Como o filme tem o mesmo nome de um dos locais fílmicos, para fazer a diferenciação entre eles utilizarei o minúsculo para dizer do local fílmico e o maiúsculo quando estiver falando do filme em si: vila (local fílmico) / Vila (filme).

**FIGURA 1**  
O Território Fílmico d'A Vila e seus Locais Fílmicos



Esse grande território nos é dado conhecer como se fosse único, natural, inclusive. No entanto, no decorrer do filme, descobrimos o quanto ele foi idealizado, pensado, planejado. Construído pelos chamados *Anciãos* [fundadores do pequeno vilarejo]. Acompanhamos o território feito por eles e lidamos com o isolamento que se estabelece a partir da separação de instâncias que nos dão, primeiramente, a sensação de estarmos diante de uma tradicional dicotomia, presente nas histórias de isolamento dispostas na nossa cultura: um *dentro* que traduz o bem, um *fora* que é o lugar do mal e um *entre*, que realiza essa separação, ao mesmo tempo em que as coloca em contato.

Há no filme três personagens [que denominamos de principais], que geram tensões diante desse território aparentemente estável. Eles são: *Lucius*, *Noah* e *Ivy*. Suas ações, seus passos e olhares [relembrando Oliveira Jr.] nos revelam um território feito de misturas, inconcluso, preenchido por ambiguidades. Cada um deles toma pra si esse território maior e se relaciona com ele de forma a nos chamar atenção, a criar nele fraturas, reentrâncias, fugas.

Lucius é o personagem que afirma o território criado pelos Anciãos. Por mais que desobedeça algumas regras, ele o faz muito mais por acreditar que pode atravessar pela floresta sem problema algum, do que, propriamente, para questionar a legitimidade dessa proibição. Já Noah é aquele personagem que subverte as normas, que desestabiliza a trama espacial implementada pelos Anciãos; não a compreende e, portanto, não se submete a ela. Ivy

é, dos três, a que cria um território que é só dela. Por ser cega, ela inventa maneiras particulares de se estabelecer naquele lugar, suas referências espaciais são feitas de silêncios, passos, barulhos e luminosidades. Ao estar alijada da visão, Ivy não vivencia a forma principal de poder – regulação – daquela comunidade: a visualidade... da floresta e da cor vermelha.

Assim, estruturamos a tese e seus escritos, de forma a seguir essa organização que nos foi dada pela narrativa. Num primeiro momento, falamos desse território maior, *território de poder*, que gira em torno desses três locais fílmicos: *dentro*, *fora* e *entre*. Em cada um deles, circulam sentidos que deslizam, fluem diante de um universo cultural além-cinema.

Nessa parte, tanto a forma textual, bem como as aproximações que realizamos em cada local fílmico, têm feição, em alguns momentos, semelhantes à forma narrativa que nos foi sendo apresentada pelo filme, tomando a referência do ponto de vista dos Anciãos, criadores da vila. Há nos escritos e nas imagens trazidas uma aparente concordância na forma de organização de espaço por eles proposta, aquela que nega o “outro lado”.

Dentro e Fora, no entanto, não nos são coisas dadas, são sim contraditórios e complementares a um só tempo. Isso ficará mais claro quando falarmos das territorialidades de cada um dos três referidos personagens. Nesse momento, estaremos mais próximos daquilo que resolvemos chamar de territórios de mistura.

Faremos agora um percurso por cada local fílmico, indo da vila à cidade, passando pela floresta e vendo como cada local se configura no filme e dá existência a uma *geografia de cinema*.

## PELOS LOCAIS FÍLMICOS: TENSÕES E ESTABILIDADE

Ao olharmos para as primeiras cenas do filme, somos localizados numa determinada época. Somos sugados para dentro do filme por meio de alusões diretas às vestimentas, à aparência externa e interna das casas, ao preenchimento do tempo cotidiano – sem permissão para o ócio – ao ambiente de acolhimento transparecido num grande almoço, feito

coletivamente, tudo isso situando-nos em um dado tempo e espaço. São imagens que nos indicam que o pequeno vilarejo – onde reside a maior parte da trama do filme – remonta para uma época do passado, cujos indícios nos apontam para o século XIX. No entanto, será revelado a nós espectadores, em momento posterior, como sendo contemporânea à nossa.

Lidamos aqui com um artifício da linguagem do cinema no que diz respeito ao “uso” do tempo. Não é o isolamento da comunidade que o “paralisa” e, com isso, gera a diferenciação entre o *tempo-do-lugar*, que se isolou, do restante. Naquele caso, essa época “passada” não é resultado do congelamento de uma cronologia que seguiu seu curso. Ele é decorrência da escolha feita pelo grupo de pessoas que criou o isolamento. Para eles, o intuito da auto-reclusão era recriar um mundo em que tudo aquilo que eles queriam negar, ficasse fora dele, para isso, outra época, outros costumes, outros valores, outro espaço, outro tempo.

O pequeno vilarejo é um lugar idealizado por excelência, lugar previsto, pensado a partir de infindáveis números de “prés-” para que se fizesse ali um modo de vida diferente. Como lugar de refúgio, teve na escolha de seu isolamento, condição de negação de um mundo que se queria deixar para trás.

No entanto, o isolamento, até então, não é apresentado ao espectador como escolha, como algo pensado por alguns desses personagens/moradores, mas sim, como uma situação dada, condição de vida de uma comunidade qualquer, uma espécie de naturalização daquela “circunstância” retratada no filme. Queiroz e Lacerda (2000) chamam esse tipo de isolamento, de *auto-reclusão*, na qual o filme, de certa forma, toca. É uma espécie de retraimento que

[...] se processa por meio do aprisionamento da população no espaço privado, pois, atemorizada pela situação de violência, adota, como último recurso, o recuo do espaço público e a instalação de *grades de proteção*, entre outras medidas. (QUEIROZ e LACERDA, 2000, p. 02 – grifos nossos)

A criação desse lugar idealizado inventa uma relação – condicional – de existência entre aquilo que está isolado (dentro) e aquilo que se quer isolar (fora). Contudo, o sentir-se

isolado é uma tensão que se apresenta no filme. Apenas o grupo que “fundou” o pequeno vilarejo, sabe das estratégias inventadas por eles para fazer com que esse isolamento se dê com certa “naturalidade”.

As práticas sociais que definem esse território fílmico dizem respeito a um grupo de pessoas que inventam, fundam e “controlam” o pequeno vilarejo. Entretanto, esse controle não aparece como se fosse uma forma de autoritarismo. Ele se dá de maneira muito mais sutil. Isso, talvez, porque a vila não se configura como um espaço completamente privado, no sentido dado por Queiroz e Lacerda (op. cit.), mas sim, como um híbrido de “coletivo comum” (público) e “lugar de intimidade” (privado), trazendo, com isso, tensões relacionadas a essa mistura, contaminações mútuas.

Outra instância da espacialidade fílmica da vila nos mostra como se constitui as tensões existentes naquele local – pretendido como perfeito, repouso de esperança e bondade. No momento da crise gerada pelo conflito amoroso [esfera do privado, íntimo] é revelada a grande estrutura de organização espacial do filme. *Noah Percy*, personagem que destoa por nos ser apresentado como louco, ao saber das intenções de casamento entre *Ivy* e *Lucius*, comete um crime e põe a existência e a continuidade da pequena vila em questão.

Lidamos com um território pensado e gerido pelos Anciãos. Nele, há uma relação existente de um interior [espaço restrito], que nega a cidade além-floresta – lugar do mal [fora] – e usa a própria floresta [entre] para sustentar a separação e impedir a mobilidade.

Os Anciãos transformaram a floresta que rodeia a vila, num lugar povoado por seres monstruosos, devoradores de pessoas. O intuito era fazer com que os moradores não quisessem atravessar a floresta em direção às cidades. Eles utilizaram o imaginário da época em que eles escolheram viver para conseguir isso. Transformaram, primeiramente, a floresta em um lugar de risco iminente. Associado a isso, fizeram do além-floresta – a cidade – um lugar do mal. Isso ficará mais claro nas descrições, imagens e interpretações realizadas a partir desse grande território fílmico.

Cabe a pergunta: que imagens trago para conversar com essas do filme *A Vila*? A esse movimento chamamos de *Aproximações*. O movimento das aproximações se estabelece no ato que se realiza de colocar em contato imagens outras que permeiam o universo cultural



do espectador-pesquisador e as imagens do filme propriamente. Esse “colocar em contato” é aproximar sentidos. Uns grudam [ou não] nos outros. Fazem-se mutuamente. Contaminam-se para, assim, adensar possibilidades interpretativas quantas mais nossos percursos imaginativos permitirem. Aproximações...

## APROXIMAÇÕES, TERRITÓRIOS DE MISTURA

O pequeno vilarejo teve, nas suas idealizações, o alicerce de uma nova comunidade, de um novo modo de vida e, para conseguir isso, lançou mão da separação e do isolamento, deixando de fora, tudo aquilo que se queria negar. É com esse pensamento que faço a primeira aproximação: o mundo das utopias. Ao tocarmos nele – pensamento utópico – somos remetidos, num primeiro momento, para a ilha imaginária descrita por Thomas Morus, no livro chamado *Utopia*. A vila, local fílmico identificado como o espaço de *dentro*, nos colocou diante de uma espécie de atualização dessa obra literária.

A ideia da atualização ocorre quando, de alguma forma, as imagens do filme aludem algo presente na nossa cultura, mas que está fora dele. Quando aproximamos essas imagens e seus sentidos se coadunam, dizemos que o filme “atualiza” aquele pensamento ou aquela imagem. Quando afirmamos que a vila atualiza o pensamento utópico, não significa dizer que ele está no filme intacto, inteiro.

Atualizar é, portanto, tributário da própria interpretação; foge do tempo da história cronológica, pois não há uma fila, sequência ou ordem lógica a ser seguida. Um está no outro como se fosse uma ruína, muito mais na forma de traços e indícios. Cabe, então, olhar para esses indícios e realizar uma conversa mais próxima sobre a organização desses dois locais – utópicos – e, por conseguinte, sobre a relação de cada um deles no que diz respeito à sua forma de existir.

Tanto no filme como no livro, a separação se dá como uma antagonia daquilo que se resolveu deixar para trás, seja além-mar ou além-floresta. Essa é uma característica presente na maior parte das obras utópicas. Nelas, há um movimento de consolidação da dimensão

territorial do dentro e do fora, que fica evidente quando olhamos para a sua dimensão espacial, presentificada a partir desse “negar algo”: o isolamento. É ela a primeira grande imagem desta pesquisa.

Na idealização desse local perfeito – a pequena vila – nos é apresentada uma relação de co-existência entre aquilo que foi levado para dentro dela e o que foi separado. Isso se manifesta, tanto na vila, como na ilha. Nos dois casos, essa constituição do “ideal” veio da negação do mundo que ficou além-fronteira, dada a crença de que a realidade a qual se vivia, até então, continha coisas das quais não se desejava mais.

Esse “não desejar mais” veio da experiência na cidade, lembrando o sentido dado por Jorge Larrosa Bondiá, como aquilo que “passou” e que “tocou”, aquilo que fica. Para os Anciãos, isso se deve aos acontecimentos trágicos ocorridos com cada um, que fizeram com que eles não quisessem mais continuar a viver na cidade, e de lá vieram os alicerces desse outro mundo que se quis criar.

## SEPARAÇÃO, UTOPIA

Tributária do pensamento utópico, a vila (dentro) se apresenta, primeiramente, como uma *anti-cidade*, tal qual a ilha da Utopia, que é “anti” daquilo que está além-mar. O que a vila nega é a imagem da Cidade e o modo de vida a ela associado pela narrativa dos Anciãos, para dizer dela: o da violência física contra as pessoas, assassinatos.

Por esse motivo, quando nomeamos os locais fílmicos, observamos que no filme, os moradores da vila utilizam a palavra *towns* [cidades, em inglês]. É preciso fazer uma ponderação aqui. A tradução para o português aparece na legenda do filme como “cidades”, no plural e minúscula, mas os moradores não estavam se referindo somente a um conjunto de cidades ou uma região feita de cidades. A referência deles era também a uma imagem: a de que, tudo aquilo que estivesse além-floresta, era lugar do mal. Basta lembrarmos o diálogo entre Lucius e Finton Coin:

Lucius  
*Você pensa nas cidades, Finton?*  
Finton  
*As cidades? Para quê?*  
*São lugares maus onde pessoas más vivem.*  
*Só isso.*

A essa imagem de cidades como se referindo àquilo que está fora da vila e depois da floresta, nós resolvemos chamar de Cidade, referindo-se assim ao local fílmico. Preferimos trazer para o singular e iniciar com letra maiúscula, salvo quando estivermos fazendo menção a alguma fala ou passagem específica do próprio filme. A palavra “Cidade”, portanto, não diz respeito, nesta tese, a qualquer imagem que se tenha da cidade contemporânea. A vila faz referência à Cidade, salientando [restringindo, inclusive] quase que a um único aspecto, o da violência, o que me fez lembrar Bauman (2007), quando ele diz que hoje as cidades estão associadas, “nos últimos cento e poucos anos, mais ao perigo que à proteção”. (p. 77)

Quando olhamos para o discurso e práticas existentes dentro da vila, notamos como a Cidade está presente na vila. Tudo o que estava ligado à essa imagem de Cidade – via memória dos Anciãos – tornou-se, de algum modo, “proibido” na vila. Essa talvez seja a maior das semelhanças entre a ilha de Utopia e a vila: aquilo que é utilizado por cada um desses locais para dizer deles como coisas separadas e opostas.

Ambos são ambientes pensados e criados por um idealizador. Antes de ser ilha, a Utopia era um istmo, mas foi deliberadamente separada do continente por ordem de seu rei, *Utopos*. Como “ilha”, lidamos com uma configuração territorial na qual o filme *A Vila* presentifica, atualiza.

É na maneira de olhar para esse “entre” que encontramos outra semelhança. Ambos transformam o ambiente que as separa num local de risco. Na ilha, como marcos espaciais dessa escolha – isolamento e ruptura – temos o mar. Na vila, um dos sentidos da floresta é o de realizar, por meio da separação, a criação de um *exterior* e de um *interior*, de um *dentro* e um

*fora*. Tanto no filme quanto no livro, é a “natureza” que se interpõe como separação. O mar e a floresta servem para naturalizar uma ação que foi, essencialmente, pensada antes<sup>5</sup>.

A ideia da separação das coisas, de colocá-las como antepostos, é uma forma narrativa encontrada nas obras da cultura [principalmente nas obras utópicas, reiteramos], seja na literatura ou no cinema, de mostrar o quanto elas são interdependentes. Quando percorremos por esse território fílmico d’*A Vila*, vemos a contaminação entre esses três locais fílmicos: vila, cidade e floresta.

Existe uma espécie de mistura que o filme nos aponta. A separação apenas como oposição [Bachelard chamou de “horrível exterior-interior”] é algo aparente e vai se desfazendo, na medida em que o filme vai acontecendo. A sensação de estarmos diante de um território dicotômico, feito inicialmente pelos Anciãos, dá lugar à ideia bachelardiana de “intimidade”. Para ele, O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados (2005, p. 221).

Bachelard qualifica essa separação como algo “horrível” porque a “intimidade” existente em cada “lado”, não é algo facilmente observado e, muitas vezes, ao menos, é considerada. Quando isso ocorre, o sentido dado àquilo que separa morre na própria separação: dentro/fora, vasto/ínfimo, exterior/interior. Para Bachelard, essas dualidades não podem ser tomadas como dicotômicas ou, nas suas palavras, como coisas “recíprocas”.

Elas não se opõem, como se partilhassem de uma simples figuração geométrica que “*vê exatamente a mesma coisa* em duas figuras semelhantes desenhadas em escalas diferentes”, afirma ele, chamando atenção para a dimensão espacial que esses termos nos apontam. O filme *A Vila* me trouxe essas imagens. Elas reforçam a separação como oposição e, ao mesmo tempo, como mistura. A cidade, lugar do mal, e o vilarejo, lugar do bem, são “pretextos” narrativos para dizer que um não existiria sem o outro.

Desse território fílmico, me veio a figura da Ilha de Utopia. Podemos ver como se dá a criação de um *exterior/interior* e de como, a partir disso, se configura a relação dos seus

---

<sup>5</sup> O que me fez lembrar Jean-Jacques Rousseau, *Do Contrato Social*, quando disse: “Mas a ordem social é um direito sagrado que serve de alicerce a todos os outros. Esse direito, todavia, não vem da Natureza; está, pois, fundamentado sobre convenções “ (p. 10 ).

habitantes com o lugar e se criam significados para esse mesmo lugar. Num trecho do livro, Morus (2004) a descreve:

O exterior das duas extremidades é perigoso e traiçoeiro, por causa dos bancos de areia e dos rochedos. [...] Outros rochedos ficam ocultos sob a água e são por tal razão muito perigosos. Só os naturais da ilha conhecem os passos navegáveis. Por isso, quase nenhum navio estrangeiro se atreve a penetrar no porto sem um piloto utopiano. (p. 53)

**FIGURA 2**  
Ilha de Utopia



Fonte: <<http://ucblibraries.colorado.edu/art/ARTH6939.htm>>

A ilha é semicircular, como uma meia-lua. A parte côncava lhe protege e acolhe o mar, fazendo deste tal qual um lago tranquilo e acolhedor. Já a parte externa fica exposta às intempéries do vento, o que transforma as águas em um lugar de risco para aqueles que não conhecem sua “geografia”. Morus, ao fazer essa caracterização, me permite aproximar sentidos entre o que o mar significa na ilha e a floresta no filme. O mar, dependendo de onde se está na ilha, partilha de uma significação diferente, tal qual a floresta no filme, que é uma,

vista da pequena vila, e outra, vista da cidade, o que nos permite lidar com concepções outras para o mesmo ambiente, sem que elas se anulem.

Notamos essa condição de mistura de sentidos e significados quando olhamos, por exemplo, para o ato de dar nome às coisas. No filme, os seres que habitam a floresta são chamados de “Aqueles de Quem Não Falamos”, como na *Utopia*, que se pretende como a ilha da felicidade, mas seu nome é uma junção dos radicais gregos *ού* [não] e *τόπος* [lugar], portanto, “não-lugar”, ou “lugar que não existe”<sup>6</sup>. Essa espécie de “batismo” encontrado nessas duas obras indica a manifestação de um modo de pensar o espaço que se mostra, ao mesmo tempo, como a negação e a afirmação, onde ambos estão na própria coisa, muito mais que o anúncio de sua inexistência, impossibilidade, ou de irreabilidade, como afirmou Jean Servier, no livro *História da Utopia*, citado por Thierry Paquot (1999):

Amaurote, a capital [...] Ela fica situada sobre o Anhydris, um rio sem água. O Estado é governado por Adémus, um príncipe sem povo, e o país é habitado pelos alaopolites, os cidadãos sem cidade. Seus vizinhos, os achorianos, são os homens sem país. (p. 29)

Para muitos dos estudiosos das utopias, está aí, nesses nomes, o indicativo máximo de que a ideia de utópico se resume no sonho irrealizável. Para outros tantos, a utopia é algo que questiona a realidade que está posta, pois o caráter de transformação lhe é algo inerente. Há ironia nesses nomes e isso é um artifício da crítica. Portanto, resumir a utopia ao *impossível* é um discurso impregnado de uma ideologia que pretende desmerecer o caráter questionador que essas obras da cultura mostraram em face do contexto e da época em que elas foram produzidas. Dito em outras palavras, a utopia é, para Mannheim (1972), um “estado de espírito” que

[...] está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre. (p. 216) [...] Não obstante, os homens, cujos pensamentos e sentimentos se acham vinculados a uma ordem de existência na qual detêm

---

<sup>6</sup> Cf.: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Utopia\\_\(sociologia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Utopia_(sociologia))>

uma posição definida, manifestarão sempre a tendência a designar de absolutamente utópicas todas as ideias que se tenham mostrado irrealizáveis apenas no quadro da ordem em que eles próprios vivem. (p. 220) [...] Será sempre o grupo dominante, que esteja em pleno acordo com a ordem existente, que irá determinar o que se deve considerar utópico, ao passo que o grupo ascendente, em conflito com as coisas como estão, quem irá determinar o que deve ser considerado ideológico. (p. 227)

Talvez a maior das “ideologias” da vila seja a criação do território utópico da vila, que conta com inúmeras práticas para tornar isso possível. A transformação da cidade em um lugar indesejável é uma delas. Quem fez isso foram os mesmos que ocupam a “posição definida”: os *chefes* da vila, os Anciãos. No momento em que a crise penetra a vila e instala a dúvida sobre o estabelecimento e a continuidade daquele lugar, o “estado de espírito” utópico, de que falou Mannheim, nos permite olhar de forma nítida sobre como se dá o território fílmico da vila no seu todo.

Salvo as particularidades<sup>7</sup>, filme e livro apresentam para seus leitores e espectadores maneiras de lidar com o espaço que tocam, ainda que sutilmente, uma na outra. Principalmente, no sentido de nos apresentar “maneiras” para se manter o isolamento, dando a ele um tom de naturalidade.

Outro modo de fazer isso são as torres de vigia existentes na vila. Elas valorizam o impedimento da mobilidade e a “conservação” das barreiras – reais e simbólicas – que foram criadas pelos Anciãos para dar existência àquele lugar. As torres são a potência do barreiramento e da separação da vila de tudo aquilo que está fora dela. Elas demarcam o território da vila e ajudam na sua própria existência como *local fílmico*. Elas também contribuem para fazer com que as pessoas reconheçam o isolamento como coisa dada e não sintam o desejo de querer sair.

Em conjunto com os postes de iluminação, elas demarcam um território que nos aponta uma circularidade: alusão à forma-*ilha*. No oceano verde que é a floresta, a vila também seria uma. Metáfora visual que contribui para o imaginário de seus moradores de que

---

<sup>7</sup> Estas serão detalhadas nos escritos referentes ao interior da vila, o *Dentro, Fora*.

eles estão completamente isolados. Como se atravessar a floresta fosse como atravessar um oceano.

Encontramos ainda, no modo de vida que nos foi apresentado, aproximações relacionadas ao uso do território, às práticas sociais e sobre a experiência de vida em cada um desses locais. Eles estão ligados, por exemplo, ao preenchimento do tempo, em que em ambos, vila e ilha, não permitem o ócio, nem a preguiça. Morus (2004) relata que eles também reservam momentos para a diversão, para o lazer e quando “[...] libertos de suas ocupações, se ocupem e empreguem a suas atividades variadamente na arte ou na ciência que mais lhe agrade (p. 60)”.

Na pequena vila, essa “divisão” do tempo não se dá como um decreto. Os primeiros minutos do filme nos apresentam seu espaço interior a partir dessa divisão etária e social. Jovens e adultos têm suas funções definidas e isso é mostrado através de uma rotina em que o grupo dos adultos realiza o trabalho de prover o lugar. São imagens de pessoas realizando o pastoreio, o cultivo de vegetais, a produção de alimentos – como pães e bolos – e o artesanato. Entre esses afazeres, crianças e jovens vão à escola, brincam, correm. Algumas delas ajudam na limpeza, varrendo a varanda de suas casas ou lavando a louça após o almoço, mas sempre mediado por sorrisos e brincadeiras espontâneas. Nos dois locais, o importante é que o tempo seja ocupado.

Outro aspecto de aproximação diz respeito à vida coletiva, em que as questões consideradas de interesse geral são tratadas em “conselho”, o que sugere uma relação de respeito com os mais velhos. Rousseau chama isso de “ato de associação”, e afirma que esse tipo de atitude [...] “produz um corpo moral e coletivo, composto de tantos membros quanto a assembléia de vozes, o qual recebe desse mesmo ato a sua unidade, seu eu comum, sua vida e sua vontade” (s/d, p.26).

Na ilha, todos os anos, cada cidade envia três anciãos para debater os negócios do país. Na vila, os chamados “Anciãos” são aqueles que a fundaram e são eles que decidem sobre as questões de lá. Reunidos em sessões, fazem um rodízio para aquele que a preside, criando a sensação de que o poder não está concentrado nas mãos de apenas um.



Duas são as ocasiões em que o conselho se abre para o restante dos moradores: a primeira, quando os animais que eles criam começam a aparecer estripados e as pessoas ficam aterrorizadas por isso. A segunda situação é logo após o ataque dos monstros, seres que habitam a floresta. Há uma reunião investigativa para descobrir o motivo deste acontecimento, pois existia um tratado territorial entre os tais seres e os habitantes da vila para que se respeitassem os limites estabelecidos em acordo mútuo. Esse cuidado de um com o outro que o filme aponta novamente me remeteu a Rousseau. Para ele, “A mais antiga de todas as sociedades, e a única natural, é a da família”<sup>8</sup>. (p.11) Essa é a grande base social da vila e é, a partir dela, que os “contratos sociais” são estabelecidos.

Essas são algumas permanências encontradas entre as duas obras. Independente do detalhamento e da particularidade de cada narrativa, elas giram em torno da tentativa de negação do mundo que ficou além-separado e se funda na constituição de algo novo. Esse “novo” não pode estar em qualquer lugar, sobre qualquer época, afirma Luigi Firpo (2005), para não correr o risco da desaprovação pela incongruência com o mundo conhecido. Tem que ser, como já apontou o estudioso dos temas utópicos, “meta-geográfico” e “meta-histórico”. O autor diz ainda:

A ideia-guia é construir mundos nos quais o homem possa resolver os próprios problemas [...] este é um mundo *secondo natura*, no qual o homem se utiliza apenas das próprias naturais deduções, mas segundo o modelo de uma natureza não corrompida nem egoísta, que descobriu o altruísmo, a responsabilidade com relação aos outros, o dever de viverem juntos como bons irmãos, e daí por diante. (2005, p. 233)

---

<sup>8</sup> Esse caráter “natural”, de que fala Rousseau, se dá apenas enquanto existir a também natural necessidade de conservação entre as crianças e o pai. Após isso, ressalta, “a própria família se mantém por convenção” (p. 11).

Na ilha de Utopia, o que ela queria negar era o modo de vida referente à civilização européia do século XVI. Ela servia então como idealização, como possibilidade de um mundo novo<sup>9</sup>. A pequena vila, também.

Nas suas trajetórias pelas obras utópicas, Firpo observou como cada uma delas localizava esse mundo novo em algum lugar desconhecido e, acrescido da fantasia e da imaginação, transformava seus personagens em testemunhos de uma crítica existente, ainda que em relatos e narrativas fantásticas. Apontava assim, o discurso utópico, para um “horizonte distante” e, como tal, não se configurava como uma proposta para ser executada imediatamente, mas como um ideal possível.

Ao lidar com a idealização das coisas, as utopias, muitas vezes, esqueceram daquilo que foge a qualquer tipo de “planejamento”: o imprevisível. Com ele, vêm as tensões e o desassossego. Quando o que se quis isolar entra no mundo idealizado, é como se tivesse havendo aí uma mistura das coisas, contaminações. Na vila foi justamente isso que aconteceu: um crime.

A barbárie, que era para ter ficado do lado de “fora”, apareceu dentro. Exatamente aquilo que levou o grupo dos Anciãos a criar a vila, local inventado para servir de esperança, atravessou os “muros” criados. Naquele instante, a vila deixou de ser amparo, proteção, para ser local de misturas e “quases”.

## SEPARAÇÃO, FLORESTA, CIDADE

É ela – floresta – que garante potência à vila como lugar utópico, que separa, mas que também liga os dois mundos: dentro e fora. A floresta, portanto, é uma mistura de sentidos, por isso, é ali que se encontra a maior força simbólica do filme. É ela a grande imagem mobilizadora desta tese, pois é ela a mais significativa imagem do híbrido, a transição entre os dois lados da dualidade, aparentemente opostos. Apenas os “Anciãos” conhecem o

---

<sup>9</sup> Tomas Morus buscou inspiração nos relatos de viagem feitos por Américo Vespúcio quando de suas viagens ao continente americano. Rafael Hitlodeu é o personagem que acompanha Américo e conta para Morus de suas aventuras, que resolve escrever um livro a partir delas.

caminho que permite sair da vila, mas isso só fica exposto quando a personagem Ivy tem permissão para cruzar a floresta.

Sr. Walker dita o caminho que ela tem de seguir. Por ser cega, as referências que lhes são dadas não são visuais, não podiam estar num papel. Para Ivy, seu caminho é feito de barulho do rio, estrada de pedregulhos que produz um som peculiar quando se pisa neles, galhos, troncos... e ela segue sua jornada. Quando Ivy chega do “outro lado”, tomamos conhecimento da existência de um sentido diferente daquele dado pela vila à floresta, que preserva o sentido de “não sair”. Do lado de *fora*, há uma floresta em que o sentido preservado é o de “não entrar”.

Ambas, porém, cada qual à sua maneira, conservam a ideia de não penetrar, não cruzar. Elas são as mesmas enquanto ambiente [são florestas], mas são outras enquanto narrativa e memória. Convivem e, talvez, não existiriam se não fosse assim. Essa contaminação existente entre elas, espécie de penetração de sentidos, me trouxe algumas palavras de Simon Schama, historiador britânico que no seu livro, *Paisagem e Memória* (1996), fala desse “legado ambíguo dos mitos da natureza”, que

[...] pelo menos nos faz admitir que a paisagem nem sempre é mero “local de prazer” – o cenário com função de sedativo, a topografia arranjada de tal modo que regala os olhos. Pois esses olhos, (...), raramente se clarificam das sugestões da memória. E a memória não registra apenas bucólicos piqueniques (p. 28).

Para os que estão *dentro* – vila – a floresta como impedimento se dá mais diretamente pelo conjunto de ações que garante, a todo instante, a criação de um imaginário para seus moradores. A floresta configura-se para eles como um local de perigo, habitada por seres monstruosos devoradores de pessoas, o que faz da tentativa de cruzá-la algo proibido, em virtude da segurança e do bem-estar comum. Isso ocorre, no filme, pelo uso de simbologias que dão ao espectador a sensação de que a floresta deles é como uma das florestas (selvas) do Inferno, trazidas por Maria do Céu Oliveira (2003):

A selva é selvagem, áspera, rude e forte... as árvores são nodosas e antiqüíssimas. Boccaccio escreve que a floresta é o Inferno, *il quale è casa e prigione del diavolo*, no qual nenhum homem entra se não cai em pecado mortal. É escura pois é plena de ignorância do amor de Deus, a luz do santo nome que não pode ser pronunciado. A selva é *selvaggia*, uma duplicação da intensidade de valores, pois nela inexistente habitação humana... nenhuma humanidade, piedade e clemência, mas crueldade e bestialidade. As árvores ásperas, repletas de espinhos são os pecados que continuamente ferem a consciência da alma em tentação<sup>10</sup>.

A floresta da vila trouxe-me Dante. No livro *Inferno*, da *Divina Comédia* (1998), vimos que é em uma floresta que ele começa sua trajetória: perdido. Após atravessá-la, ele chega à entrada do inferno. É também em árvores de uma floresta que os suicidas são transformados. São florestas de sonhos, de transformações, de ligações, de isolamento, de estabilidade, de memórias, e assim são as palavras-imagens e imagens-memórias da floresta (selva). Tanto no Inferno como na Vila ela separa, assombra, provoca medos, dificulta a transição, mas também protege e legitima.

Para aqueles que estão de fora, na Cidade, também é proibido entrar na floresta, porém, o discurso que sustenta essa concepção é outro. Ela deve ser protegida e em algumas circunstâncias deve ser preservada sem a presença humana, intocada. Ela, floresta, vista pelos que estão de fora da vila, alude e, de algum modo, mobiliza minhas memórias de uma sociedade moderna em que utiliza espaços de reclusão. Essa é uma imagem que está no filme e que mantém um contato muito próximo da vertente do discurso que defende uma natureza intocada, lançando mão do barreiramento físico: muros, cercas, postos de vigilância e até mesmo, proteção policial, para dar materialidade física a essa concepção.

Os idealizadores da vila lançaram mão da existência de um discurso geral que ampara e dá legitimidade à ideia da preservação e, conseqüentemente, da existência de espaços restritos para esse fim, mas que, na sua operacionalização desse discurso, as mediações ocorrem, saindo do escopo da legalidade e do aparato ideológico e adentrando em

---

<sup>10</sup> Cf.: <[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg021/arg021\\_03.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg021/arg021_03.asp)>

esferas outras, que são utilizadas para que se possa realizar a criação do lugar perfeito, a vila. Há certa ironia quando nos deparamos com essas cenas e isso o filme nos aponta.

O que os criadores da vila – os Anciãos – fazem para não deixar que pessoas de fora entrem, é justamente se apoiar nessa concepção de natureza em que se legitima a existência de grandes áreas de isolamento, sejam elas privadas ou públicas, espaços de reserva, intocados. Tidos pelo discurso ambiental moderno como ambientes legítimos de preservação, acrescidos da ideia de que a natureza é o lugar “onde o próprio homem é um visitante que não permanece”, afirma Antonio Carlos Diegues (2000). Até certo ponto do filme, esse era o discurso que garantia a separação.

A ironia na fala do personagem – guarda florestal responsável pela reserva –, quando ele a intitula de “santuário”, aponta a fragilidade em confiar na preservação apenas apoiada nessa concepção. A fala irônica desse personagem nos revela os meandros obscuros que existem para que se sustente um lugar [tanto a reserva ambiental, como a própria vila – lugar ideal – que se estabelece dentro dela] como aquele, que se estabelece muito mais por conta dessas sinuosidades, do que, propriamente, pelo discurso “ético” de proteção e conservação da natureza pura.

Um exemplo disso está no fato de que os Anciãos tiveram que se preocupar com outro aspecto para garantir o isolamento; fica sugerida no filme, a atividade ilícita ligada ao suborno de pessoas importantes e influentes que pudessem, de alguma forma, interferir no tráfego aéreo, para que houvesse o desvio de rotas que passassem sobre a reserva.

Esse território de misturas nos deu entradas possíveis sobre as quais nos debruçamos. Assim, orientamos os escritos da tese. A organizamos de acordo com o movimento que realizamos dentro do filme. Em um primeiro momento, os escritos foram orientados a partir da sensação de existência de um grande território do poder, o qual orientava as práticas das pessoas [moradores da vila] e, inclusive, durante boa parte do filme, nosso olhar sobre o espaço fílmico: *dentro, fora e entre*.

O primeiro deles, intitulado *Dentro, Fora*, dará conta de dizer como o pequeno vilarejo se sustenta no filme e toca, a partir da sua dimensão espacial, no pensamento utópico. Aqui também estão os escritos de como o modo de vida existente na cidade [aquela definida

pelos Anciãos, mediados por suas experiências] foram “trazidas” para dentro da vila, ou seja, de como o modo de vida deixado “além-floresta” dá condição de existência para o pequeno vilarejo, a partir dele mesmo.

No *Entre*, falaremos da floresta e de seus sentidos e significados no filme. De como ela se configura como um espaço que é, ao mesmo tempo, barreira, algo proibido e impossível de ser transposta e também, dificuldade de mobilidade – para aquele que se encontra no seu interior, que se atreve adentrá-la. Por isso ela é “entre”, porque carrega em si a ideia de mistura, de contaminação, mesmo quando os discursos existentes no filme para dizer dela, oriundos dos lados que ela supostamente separa, tentam esconder isso.

Em um segundo momento, estão os escritos referentes ao movimento de contato que fomos tendo com o filme no seu decorrer, em que ele foi nos revelando como esse território de estabilidade é entrecruzado por tensões, postas para nós, espectadores, principalmente nas ações e relações dos personagens Lucius, Noah e Ivy. Para cada um deles, uma *territorialidade*. Essas são as geografias do filme *A Vila*.



DO TERRITÓRIO  
*discurso e poder*

# DENTRO, FORA

## *Vila, Cidade*

*Isso é para o meu bem-estar,  
para que o infortúnio do passado  
fique próximo sem ser esquecido.*

*Se eu esquecê-lo,  
permitirei que renasça.*

(Alice Hunt – Personagem do filme *A Vila*)





# O TERRITÓRIO NO INTERIOR DA VILA

Nosso percurso se dará pelo interior do pequeno vilarejo. Iremos aqui buscar entender como esse local fílmico existe e se sustenta no filme. Entraremos na vila agora.



A primeira cena do filme é a do pai que enterra o filho. Ele senta-se ao lado do caixão pronunciando palavras tristes.

Sr. Nicholson

*De quem é a mão que segurarei para eu poder andar?*

Porém, é na cena seguinte que conseguimos adensar sentidos para essa primeira. A dor do Sr. Nicholson é acolhida pelas demais pessoas da pequena vila.

Sr. Walker

*Nós devemos nos perguntar em momentos como esses:  
Tomamos a decisão certa ao nos estabelecermos aqui?*

O que está sendo dito, cria uma relação entre a morte da criança e aquele local. Imediatamente, o próprio Sr. Nicholson retribui a acolhida de todos segurando, num gesto de conforto, a mão do Sr. Walker, que “autoriza” a refeição dizendo, como as palavras finais de uma prece:

Sr. Nicholson

*Somos gratos pelo tempo que nos foi dado.*

Ele senta e recebe o amparo dos olhares, onde a dor de um é amparada por todos. A pergunta feita pelo Sr. Nicholson quando estava sentado ao lado do filho morto, havia agora sido respondida.



Essas duas cenas nos mostram uma vila como lugar de acolhimento, que nos é aludido pela imagem da refeição, feita em grupo, e num espaço comum a todos. O almoço, após o enterro, faz da vila um lugar de solidariedade, onde as pessoas se sentem protegidas umas pelas outras. Confiança e identidade são geradas e renovadas ali. Essa sequência inicial apresenta aos espectadores um sentimento de solidariedade e nos mostra a ideia de que o

indivíduo, como parte daquela coletividade, sente aquele ambiente como uma grande família, integrantes de algo maior.

A presença da morte não era o único motivo que fazia daquela refeição algo para além de uma necessidade fisiológica. Existia outro grande medo, e o fato dele se apresentar naquele instante demonstrou sua importante participação na constituição daquele local. Interrompido aquele momento por uma espécie de uivo, é para a floresta que todos olham.



O ato de comer coletivamente é abrigo também para esse medo. É no conjunto dessas duas cenas – o enterro e a refeição – que delineamos os primeiros traços do modo de vida e da forma de organização espacial daquele local: a floresta como fundo de cena ameaçador.

Após a cena do almoço, as imagens seguintes nos mostram como se dá o preenchimento do tempo daquelas pessoas. O cotidiano é repleto de atividades. Na sequência, duas crianças lavam as louças, enquanto um adulto bombeia água para a torneira. No meio da atividade, as meninas brincam, dando um tom de graciosidade para aquele momento, que é uma tarefa.



A trilha sonora acompanha essa atmosfera e nos transmite uma imagem de tranquilidade que chega até a entrar em conflito com a cena anterior. É quase como se as crianças tivessem esquecido, ainda que momentaneamente, daquela sensação de insegurança e medo vinda da floresta.

Outras duas cenas reforçam essa impressão de alívio e calma, como as que vêm em seguida: a atividade do pastoreio do pequeno rebanho de ovelhas e o cultivo de hortaliças e flores, feito numa espécie de estufa. A floresta – imagem da ameaça – quase não aparece nessas sequências. Elas são imagens tranquilas.



Noutra cena, bem no meio dos alegres e sorridentes rodopios das moças que varrem a varanda de uma das casas, a tensão reaparece. Aos poucos, o pequeno vilarejo vai se mostrando como um lugar que se pretende tranquilo, mas que, ao mesmo tempo, tem de lidar com situações de ameaça, de intranquilidade, mesmo que elas apareçam de forma sutil, como a flor de cor vermelha que chamou tamanha atenção das moças, a ponto de fazer com que elas parassem de brincar e, rapidamente, enterrassem-na.



O uivo do animal escondido pelas árvores da floresta, ao se traduzir em medo, causa-nos certo estranhamento; no entanto, a flor vermelha e a associação feita a ela se dão de modo mais inquieto dentro de nós. Essas cenas sugerem, ainda, pelo semblante das pessoas, que aquele ruído já tinha sido escutado antes.

Tal como a imagem da flor, estas são cenas que nos apontam para um desassossego bastante sutil existente no interior da vila. A reação instantânea das moças nos dá a entender que algo ali está intensamente incorporado. Existe alguma coisa naquelas pessoas que uma simples flor ou um barulho vindo da floresta, imediatamente aciona. No decorrer do filme, saberemos que essa reação está vinculada ao simbolismo criado pelos Anciãos e que, por sua vez, está ligado às experiências vividas por eles na cidade.

São elas que nos dão sentido para entender a constituição do pequeno vilarejo e das articulações existentes na relação entre vila e cidade. Essas experiências citadinas vividas pelos seus criadores estão na vila de forma a não apontar para a cidade como sua origem. Para nós, espectadores, elas são alusões que fazem o caminho do Exterior para o Interior, do Fora para o Dentro.

Um exemplo desse movimento está no uso da cor vermelha como predicado daquilo que é proibido ou que está ligado a risco. Essa é a cor que está associada ao sangue, que banhou a memória dos Anciãos quando eles viviam na cidade. Como narrativa inventada por eles mesmos e que foi levada para o interior da vila, o vermelho era o que atraía as “criaturas”. O que eles fizeram foi criar alusões e simbologias que tiveram como fundamento essa ligação: os crimes da e na cidade e o *proibido* e *evitável* na vila.

Até agora se passou – no filme – meio dia. A pequena vila nos foi apresentada a partir de cenas que mostravam o preenchimento do tempo das pessoas. A execução de afazeres domésticos, atividades ligadas ao pastoreio, o cultivo de hortaliças e a produção de alimentos apontavam a vila como um local em que tais atividades são feitas, não com o tom da obrigação, mas com o matiz da naturalidade que se traduzia num ambiente de tranquilidade e alegria.



Ao mesmo tempo, nos deparamos com cenas em que essa espécie de “harmonia” se via diante de momentos de tensão. Não era um conflito declarado ou desgostoso. Nas cenas que citamos antes – uivo e flor – podemos observar, através da reação das pessoas, como a pequena vila é um ambiente mediado por uma forte carga simbólica, quase que ritualística. Isso ficará mais evidente na continuidade dessas cenas. Elas mostram ao espectador que a sensação de perigo não está no objeto em si – flor – mas na sua cor e, por conseguinte, no conjunto das associações feitas a ela. Após ter sido enterrada, as moças voltam a varrer tranquilamente.

Entra a noite e, com ela, novamente os sons acompanham essa passagem, dando ao espectador certo sentido de insegurança e medo. A trilha sonora em alguns filmes tem participação fundamental no sentido dado a uma cena. Nas palavras de Marcel Martin (2005), a música “reforça o poder de penetração da imagem” (p. 31) e isso faz com que entremos no filme de corpo inteiro.

A tensão, mostrada até agora de forma velada, ganha forma. A ideia de perigo torna-se evidente e nos é apresentada pela primeira vez no filme: o limite territorial com a floresta. Várias tochas, penduradas em grandes estacas, bordejam as árvores. Em cima de uma torre, um morador encapuzado olha atentamente para dentro da mata. Sua posição indica claramente de onde vem a ameaça. É a floresta e não a vila que ele vigia, para proteger, justamente, a própria vila.

A cena é rápida. Ela praticamente funciona como ante-sala para introduzir a seguinte, que nos mostra, sob o reflexo da água, uma forma muito parecida com a de uma



pessoa vestida com um manto vermelho. Logo associamos aquela figura, pela cor na qual já teve seu sentido sugerido, bem como pela trilha sonora que acompanha a cena, a algo ameaçador.

No decorrer das cenas, nos deparamos com uma situação que parece fazer com que as demais cenas anteriores ganhem certo sentido no filme, espécie de alinhavamento. Um grupo de crianças observa curiosamente um bicho completamente estripado. Em seguida, o diálogo entre o Sr. Walker (o professor) e as crianças, seus alunos:

Crianças

*Ele foi assassinado.*

Sr. Walker

*Mas quem é o criminoso?*

*Quem cometeu este ato abominável?*

Crianças

*Foram Aqueles de Quem Não Falamos.*

O diálogo nos apresenta uma definição de crime, fundamental na narrativa do filme. Ele é colocado como um *ato abominável* e esse sentimento tem uma origem, que será revelada mais adiante. Essa cena redefine aquela imagem do manto vermelho, fazendo com que ela deixe de ser uma sombra e se revele a nós, espectadores, como algo que está fortemente presente no imaginário daquelas pessoas e, com ela, a própria ideia de limite. Ainda no diálogo:

Sr. Walker

*Aqueles de Quem Não Falamos*

*não violam nossas fronteiras há anos.*

*Nós não vamos à floresta deles,*

*eles não vêm ao nosso vale.*

*É uma trégua.*

O filme utiliza as palavras *border*, na língua original e *fronteira*, na tradução para o português, para definir uma situação que, na própria fala do Sr. Walker, fica caracterizada para nós como uma situação de *limite* territorial. Lia Osório Machado (In: T.M.Strohaecker, *et. al.*, [org.], 1998, p.41-49) esclarece que, muito embora haja o uso constante dos termos *fronteira* e *limite* como sinônimos, eles partilham, historicamente, de usos diferentes para dizer das formas de apropriação e uso do espaço. A autora explica que:

A palavra *fronteira* implica, historicamente, aquilo que sua etimologia sugere – o que está na frente. A origem histórica da palavra mostra que seu uso não estava associado a nenhum conceito legal e que não era um conceito essencialmente político ou intelectual. Nasceu como um fenômeno da vida social espontâneo, indicando a margem do mundo habitado. Na medida que os padrões de civilização foram se desenvolvendo acima do nível de subsistência, as fronteiras entre ecúmenos tornaram-se *lugares de comunicação* e, por conseguinte, adquiriram um caráter político. [...] A palavra *limite*, de origem latina, foi criada para designar o fim daquilo que mantém coesa uma unidade político-territorial, ou seja, sua ligação interna. (p. 41-42)

Por esse motivo, o filme nos mostrou, com essas cenas, como e o que mobiliza a forma de organização daquele pequeno vilarejo e como se deu a criação de seus limites fronteiriços. Ao ficar evidente a existência de um “acordo” na forma de utilização daquele espaço, da criação de uma espécie de “jurisdição”, de uma “política” de uso do solo e, inclusive, da própria noção de limite, está posta aí, em imagem e som, a configuração do espaço fílmico.

As cenas passam, a partir de agora, a girar em torno desse território que vai, aos poucos, sendo delineado. Ele é feito pelos discursos e práticas implementadas pelos Anciãos, os quais vão proporcionando em nós, espectadores, um conjunto de significações, quando percorremos pelos *locais fílmicos* ora identificados: a vila (feita também de cidade) e a floresta.

A cena seguinte vai lidar justamente com essa forma particular de organização espacial: a da separação – pela floresta. Os Anciãos estão em reunião e são interrompidos por Lucius Hunt. Ele solicita “*cruzar a floresta proibida e viajar até a cidade mais próxima*”. A



floresta é colocada como local proibido e nela existem “seres”, intitulados pelos próprios moradores como “Aqueles de Quem Não Falamos”, que impedem, na condição de monstros ameaçadores, a travessia por ali.

A participação desses seres ocorre, muitas vezes, quando nos deparamos com cenas feitas na sequência de *plano/contra-plano*, ou seja, quando o personagem filmado tem a floresta como plano de fundo e, em seguida, há a inversão da direção de onde a câmera está, que agora filma da floresta para o personagem, como se fosse ela – floresta – que olhasse para a pessoa. Desse modo, mantém-se para o espectador a sensação de que a floresta, por meio dos seres que nela habitam, está sempre vigiando a vila.

O gerenciamento daquele espaço é feito justamente por esses tais seres, que autorizariam a passagem ou não. Isso fica claro nas palavras do próprio Lucius diante de seu pedido, que fala: “[...] estou certo de que me deixarão passar”. *To Cross* [cruzar] e *To Pass* [passar] são verbos utilizados pelo personagem. Eles estão carregados de sentido espacial. Indicam movimento de um lugar até outro, de uma partida e uma chegada, de uma origem, de um destino e de um elemento intermediário a esses pontos, ora extremos.

O espaço fílmico ganha mais um “local” na sua configuração. Na fala de Lucius, surge a cidade, o além-floresta. É para lá que ele quer ir e, com essa cena, o filme apresenta para os espectadores sua grande dimensão espacial. Quem assiste pode, no conjunto das cenas já apresentadas, visualizar a “cartografia” criada pelo filme. Com ela, o mapa d’A *Vila* ganha suas coordenadas: *dentro*, a pequena vila; *entre*, a floresta; *fora*, a cidade.

## I

Como já dito antes, o pequeno vilarejo nos é apresentado como lugar da tranquilidade. No entanto, a tensão nunca se mostra como algo completamente em esquecimento. Ela não desaparece por inteiro, mas experimenta estados de adormecimento e o uso de determinadas palavras para dizer de certas coisas nos chama atenção como manifestações desses conflitos, que ora se escondem, ora se apresentam.

Um deles é o diálogo do Sr. Walker com as crianças na escola. Elas dão o nome de “assassino” àquele ou àquilo que matou o animal encontrado. Prontamente, aquela palavra ganha o qualificativo de “ato abominável”, porque pressupõe que exista um criminoso. Por ser assim, algo execrável, não poderia ter acontecido na pequena vila, não caberia ali. Em seguida, Sr. Walker reforça esse argumento falando do “tratado de paz” existente entre as pessoas e os monstros.

A mesma coisa acontece quando outro animal aparece dilacerado. Uma grande reunião é realizada e os argumentos seguem no mesmo sentido. Nas palavras da mãe de Lucius, Alice Hunt, o responsável por aqueles atos seria um coioote ou qualquer outro animal com os mesmos hábitos. Argumenta ainda que esse animal estaria doente de raiva e isso justificaria a forma como se deram aquelas mortes. A doença aí serve como uma espécie de “naturalização”, justificando os acontecimentos de tal modo que, o animal que ataca e mata daquela maneira é algo possível de ser aceito, por estar doente.

Observamos na fala da mãe de Lucius a tentativa de impedir que as pessoas atribuíssem a responsabilidade das mortes aos seres da floresta. Isso indicaria ruptura da trégua, do tratado de paz territorial existente entre monstros e habitantes da vila. A existência dessa associação instalaria um desconforto difícil de lidar, tendo em vista a não existência de um motivo aparente para que se justificasse esse acontecimento. Todo o discurso de Alice se faz na tentativa de proteger esses limites fronteiriços.

Era preciso mostrar que esse acordo funcionava, que aquele território era seguro e que os discursos que davam existência à vila eram sólidos. Os Anciãos não poderiam permitir que houvesse indefinição e questionamentos sobre aquilo que é tido como *Evitável* dentro da vila (morte dos animais) e aquilo que é tido como *Inevitável*, como a morte de *Daniel Nicholson*, cena que dá início ao filme, que nos mostra o quão forte é a decisão de viverem ali, sem romper os limites da floresta.

A doença que leva ao falecimento do menino é assumida como um fardo a ser carregado pelo seu dono, quase como uma responsabilidade divina. A dor da morte de um filho é suportada em nome da comunidade. A aceitação “tranquila” da doença, o reconhecimento de sua inevitabilidade é importante porque faz com que não se queira sair da vila para buscar

remédios e procedimentos existentes na Cidade. A tensão se coloca quando Lucius não vê naturalidade na morte do menino, o que coloca para nós, espectadores, a evidência de uma distinção entre o *não-querer-sair* (desejo) e o *não-poder-sair* (restrição). Isso se configura como um momento de crise naquele e daquele lugar idealizado como perfeito.

Outra maneira inventada pelos Anciãos para lidar com aquilo que “não pode” dentro da vila, se dá na existência de um “Quarto do Castigo” [*Quiet Room*, nas palavras ditas em inglês]. Esse local aparece no filme quando o personagem Noah Percy brinca de bater com um graveto em outras pessoas. Essa imagem, por mais ingênua que possa parecer, sem pretensão alguma de machucar, liga-se à memória dos Anciãos como alusão à violência sofrida por eles quando da morte de seus entes queridos, portanto, é algo que não deve estar ali. Noah imediatamente recebe o aviso, dado por Ivy. Ela o faz dizer em voz alta: “Não Bater!”



O espaço de punição era mais um artifício utilizado para mostrar aos moradores que o limite funcionava e que o “tratado” estava sendo honrado. Ele está lá para ser usado caso seja necessário. Serve, ainda, como uma espécie de “ameaça”, de coação anuviada, para manter o comportamento das pessoas no eixo dos preceitos que alicerçam aquele modo de vida.

O filme continua com sua apresentação da pequena vila e seu modo de vida. Podemos observar, como já apontado anteriormente, a existência de uma forma peculiar de lidar com a floresta que os cerca. Outra cena que se liga a isso nos mostra como se dá a

incorporação do desejo de não querer sair. Chama-se “Jogo da Coragem”. Uma pessoa sobe em um tronco e fica de costas para a floresta. Ele precisa ficar lá o máximo de tempo que conseguir para demonstrar valentia.



Penso que a brincadeira talvez servisse mais para o fortalecimento do sentido dado à floresta: *habitat* de seres assustadores. O jogo serve para deixar viva a imagem da floresta como local temido. Um deles até instiga o amigo, insinuando que a história dos monstros é boato, que não é verdade. No entanto, ao escutar o estalar dos galhos sendo pisados e o rugido vindo da escuridão, todos correm.

## II

O filme, aos poucos, vai nos mostrando o quão penoso é a manutenção daquele modo de vida. O primeiro ápice desse movimento diz respeito ao ataque das criaturas. Todos se escondem nos porões de suas casas. Dentro deles, uma fresta de luz revela-nos o semblante dos moradores da vila. Quando olhamos para o assombro das crianças ali escondidas, vemos o quanto aquele lugar tem de áspero, o quanto é permeado por sensações e imagens outras, que não apenas aquelas da tranquilidade.



O sentido dado ao ataque, pelos moradores, não poderia ser outro que não o de “fardo”. Isso está presentificado nas palavras do próprio Lucius quando ele se denuncia. Os demais não são como ele e antes que suas ambições semeiem o imaginário das demais pessoas, é preciso criar a ideia de que o ataque não foi algo gratuito. Transformado em “peso a ser carregado”, o acontecido deixa de ser “causa” para ser “consequência”.

Por conta disso, cabe o restabelecimento da imagem da tranquilidade. Como um pedido de desculpas em nome da recuperação da “cordialidade” territorial: a *Cerimônia da Carne*, que é uma imagem que nos remete à maneira simbólica com que os habitantes da vila lidam com as coisas do mundo, mediador de suas experiências, com aquilo que está em volta delas.

A própria imagem da floresta nessa cena nos sugere isso. Agora ela não é mostrada como uma massa sólida, densa. Ela é feita de reentrâncias, fruto da estação do ano, que nitidamente agora é outra, mas também são folhas caídas que deixam espaços “vazios”, que sugam o espectador para dentro deles e mobiliza seu imaginário, permitindo o preenchimento dessas lacunas com outras possibilidades de significação.



Mais uma vez, o momento de calma fora interrompido. Na festa de casamento de Kitty, irmã de Ivy, a cena é feita por pessoas cantando, outras sentadas à grama conversando, dando-nos uma sensação de calma, que ganha certa tensão quando Ivy fica sabendo da morte criminoso e prematura que a irmã da Sra. Clark tivera ainda nas cidades. O tempo da cena não ultrapassa dez segundos, mas é suficiente para provocar, tanto no espectador, quanto na narrativa, tamanho desconcerto diante da paisagem tranquila que nos estava sendo apresentada.

Como se essa cena tivesse sido um prenúncio, chega a noite e com ela a imagem do desassossego se repete. A bela música e a alegria das pessoas dançando são interrompidas pelo grito de duas crianças. Eles anunciam a presença das criaturas na vila. Ao retornarem, encontram os animais depenados e estripados, como aqueles do início do filme. Alice demonstra preocupação ao dizer das marcas encontradas no local onde os animais foram mortos. Elas estavam numa altura que coiotes não alcançariam. Como espectador, perguntei: um único coiote daria conta de matar todos aqueles animais? O que foi feito com as penas e a pele deles?

Talvez os Anciãos temessem que o restante dos moradores fizesse esse mesmo tipo de questionamento. A própria maneira como os corpos dos animais se encontravam apontava para um evento que não condizia com o comportamento de um animal doente e raivoso. O discurso que tratou de dar tranquilidade quando os primeiros animais foram encontrados estava fragilizado. Agora eles estavam pendurados em frente às portas das casas e espalhados no chão por todos os lugares. Parecia mais um aviso.



Esse evento logo foi associado a um novo ataque das criaturas, e o pânico tomou conta das pessoas. Isso era muito perigoso para a manutenção da pequena vila como abrigo e lugar seguro. As crianças que viram um dos monstros questionam a própria permanência deles – habitantes – naquele local, sugerindo que esse ataque das criaturas havia ocorrido com objetivo de fazer com que eles deixassem a vila.

Uma imagem finaliza essa sequência e se desdobra sobre as anteriores, emprestando-as seu sentido. A câmera avança silenciosamente. Uma cadeira caída ao chão. Luzes acesas que não iluminam. O piso sujo, empoeirado. Um enfeite solitário, desprendido da sua capacidade de adornar, agora lamenta por aquela incerta paisagem. É justamente a imagem do abandono, aquela que termina esta cena:





Se esta dúvida surge – a da permanência/continuidade da vila – outra vem juntamente com ela: para onde ir? Esse questionamento nos remete para aquilo que está no outro lado da floresta: a Cidade. Se para a vila, lá é o lugar do mal, ela mesma se pretende como lugar do bem. Foi o que o filme nos apresentou até agora. A própria imagem do abandono redefine essa separação.

Advindo da possibilidade de se perder o vilarejo, de deixá-lo para trás, a ideia da partida como fuga forçada faz com a vila se ligue à cidade via memória dos Anciãos. Deixar a vila seria, para eles, realizar o mesmo movimento que os havia levado a criar a vila. Como aceitar uma nova fuga? Sob essa situação de ameaça, há o movimento de “preservar” aquele local, ficando ali. O que acontece neste instante é uma aproximação entre esses dois mundos – a vila e a cidade – até agora nitidamente separadas pela floresta e pelo conjunto de significados que definia o modo de olhar e de se relacionar com ela.

### III

O que o filme fez, até então, foi caracterizar, para o espectador, a vila como lugar bucólico, prazeroso, familiar, seguro, amoroso, inocente. Todas as tensões que penetraram esse espaço tiveram a função narrativa de criar a sensação da existência de uma maior



densidade nesses valores ali dentro primados, o que reforça a ideia dada por esse território de que há uma situação de oposição à cidade: a vila como sua forma contrária.

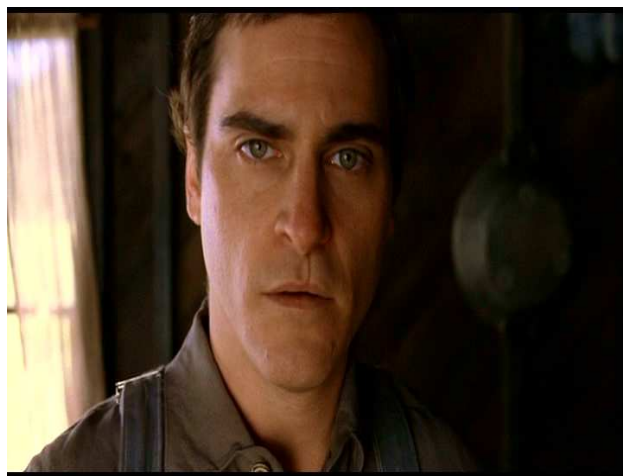
Através das imagens do dia-a-dia, do modo de lidar com o entorno e da própria organização interna, a vila vai se mostrando como espaço em que suas crenças, desejos e sonhos são, propriamente, o inverso de tudo aquilo que ela nega, como numa espécie de “espelhamento” da cidade: isso é o que eles [Anciãos] querem, de certo modo, ser.

O que acontece no filme a partir de agora, é uma alteração no modo de contar a história. O foco, que eram as imagens do bem, muda e a caracterização da vila continua, porém, por meio daquilo que ela nega, mas que está dentro dela mesma enquanto memória: a cidade como lugar do mal. É uma maneira dada pelo próprio filme de adensar sentidos para o entendimento daquilo que a vila preza como valor e o que ela rejeita. Ou seja, de dizer o que a vila é por meio de tudo aquilo que ela não é.

Noah, inquieto e chorando, bate à porta de Lucius. Sua visita tem a ver com o anúncio do casamento entre Ivy e Lucius. A cena é carregada de tensão. Nesse momento, acontece um *close* facial no filme, que não é o primeiro, mas que, pelo fato dele acontecer com os dois personagens e em sequência, nos chama mais atenção do que o anterior [quando Noah coloca bagas vermelhas na mão de Ivy].

Ismail Xavier, em *A Experiência do Cinema (1983)*, diz que “O *close-up* dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num ponto, é importante para o curso da ação”. (p. 58) e continua explicando que “Na tela, a ampliação por meio do *close-up* acentua ao máximo a ação emocional do rosto, podendo também destacar o movimento das mãos onde a raiva e a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível” (p.47).

O *close* coloca o espectador em contado direto com esses dois personagens. Noah, principalmente, é o que nos chama mais atenção. Visto de perto, observamos o momento em que os ambos são colocados na mesma disposição de ângulo, de posicionamento de câmera:



Na sequência em que suas faces nos são apresentadas com tanta intimidade, lidamos com o movimento realizado até agora no filme: o da criação da imagem da insanidade, da loucura e da desrazão como características do personagem, o qual seria o mobilizador da grande tensão que se instalaria na vila.

É no *close* e na disposição das duas imagens, uma após a outra, que olhamos para a relação desses dois personagens e entramos em contato com a crise que se instalaria, a partir dessa cena, no interior da vila: ele comete o crime.

Essa é a “radicalização” da crise e é o que permitirá o cruzamento da floresta. Ivy solicita a seu pai a permissão para realizar a travessia. A partir disso, o filme vai anunciar a pequena vila, como uma invenção. O pai, antes de permitir a ida de Ivy até as cidades revela o segredo que criou aquele lugar e explica:



Sr. Walker

*Não tenha medo. É apenas uma farsa. Não tenha medo.  
Havia rumores sobre criaturas nesta floresta. Está em um dos livros  
de história que eu lecionava nas cidades.*

Ivy

*O grito vindo da floresta?*

Sr. Walker

*Nós criamos aquele som.*

Ivy

*A Cerimônia da Carne?*

Sr. Walker

*Nós nos afastamos e um Ancião é designado.*

Ivy

*Os treinos também são uma farsa?*

Sr. Walker

*Não queríamos que ninguém fosse às cidades, Ivy. (...) Não há  
ninguém nesta vila que não perdeu alguém, que não tenha sentido  
profunda perda a ponto de questionar a própria vida. É uma  
escuridão que eu gostaria que você não conhecesse.*

O pai de Ivy “mapeia” a floresta para ela, indicando o caminho a ser seguido. Ele foi contestado pelos outros Anciãos. Primeiro, sua própria mulher, depois, os demais:

Esposa

*Você está pensando em ir às cidades. Diga-me que estou errada.  
Você fez uma promessa Edward, como todos nós, de nunca mais  
voltar. É uma barganha dolorosa, mas nada de bom vem sem  
sacrifício. Estas palavras são suas. Não quebre a promessa. É  
sagrada.*

Sr. Walker

*É um crime o que aconteceu com Lucius.*

(...)

Sra. Clark

*Concordamos em nunca voltar. Nunca.*

Sr. Walker

*Qual foi o propósito de partirmos? Não nos esqueçamos que foi por  
esperança de algo bom e correto.*

Sr. Robert

*Não deve tomar decisões sem nós. Foi longe demais.*

Sr. Walker

*Sou culpado, Robert. Tomei uma decisão de coração. Não posso  
encarar ninguém e ver o mesmo olhar que vejo em August sem  
justificativa. É muito doloroso e não posso agüentar.*

Sra. Clark

*- Você comprometeu tudo o que fizemos.*

Sr. Walker

*Quem você acha que continuará esse lugar, esta vida? Você vai viver  
para sempre? Nosso futuro depende deles. É em Ivy e Lucius que este  
estilo de vida continuará. Eu arrisquei. Espero que sempre possa  
arriscar tudo pela causa justa. Se não tomássemos essa decisão, não  
seríamos mais inocentes. No fim é isso que protegemos aqui –  
inocência. Não estou disposto a abrir mão disso.*

A vila se mostrou como o lugar das memórias. Ela contém a cidade, muito mais presente nela mesma do que se imagina. Negar a cidade, resumindo-a nos acontecimentos trágicos sofridos por cada um, não impediu, por exemplo, que a violência ultrapassasse as “barreiras” criadas por eles.

## IV

Um dos elementos simbólicos mais significativos dessa contaminação entre cidade e vila é a existência de pequenas caixas nas quais os Anciãos guardam suas memórias sobre a vida além-vila de cada um. Vimos as caixas tomando o centro da imagem, em dois momentos no filme. Primeiramente, elas aparecem sempre fechadas, como, por exemplo, quando Sr. Nicholson conversa com Lucius.



Ele aponta para sua caixa, referindo-se a ela como algo que está ligado às suas tristezas passadas, as quais haviam sido deixadas fora da vila e que agora parecem tê-lo encontrado. Ele pergunta:

Sr. Nicholson

*Você sabe como um cão pode farejá-lo?*

*[...]*

*Você pode fugir da tristeza, como nós.*

*A tristeza o encontrará. Ela pode farejá-lo.*

Numa outra situação, Lucius está conversando com sua mãe e aponta para a caixa e diz que ela esconde os segredos daquele lugar. Ele pede para que ela seja aberta e sua mãe

nega, dizendo que ali estão guardadas suas recordações. Ali, elas estão seguras. Chegado o ápice da narrativa fílmica, nos é revelado o que tem dentro delas:



Fotografias e recortes de jornais – memórias da cidade – mantinham ao mesmo tempo, escondidas e acesas, as lembranças dos acontecidos com eles. As caixas e aquilo que elas guardavam eram os alicerces da pequena vila, sua origem, seu mito fundador. São essas memórias que dão condição de existência para a vila.

Estamos lidando aqui com a noção proustiana de memória. Para Proust, a memória reconstrói o real, junto com ele próprio. Jacy Alves de Seixas (In: BRESCIANI e NAXARA, 2004) explica melhor essa concepção, quando diz:

Há em Proust a noção de uma otimista *memória construtivista*. [...] A memória age “tecendo” fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos (tornando-os mais densos em relação a outros), mais do que recuperando-os, resgatando-os ou descrevendo-os como “realmente” aconteceram. Atualizam o passado – reencontrando o vivido “ao mesmo tempo no passado e no presente” –, a memória recria o real; nesse sentido, é a própria realidade que se forma na (e pela) memória. (p. 51)

Sob essa perspectiva, nos permitimos entender que as experiências tidas pelos Anciãos, na cidade, foram “trazidas” por eles para dentro da vila, na forma de “persistências”,

colocando esses dois locais, pretensamente antagônicos, numa condição de mistura e contaminação. Por isso, essas memórias não são “passado”, no sentido cronológico.

Elas estão, aparentemente, em um passado, quando olhamos para a vila e nela identificamos práticas que se ligam à experiência de vida dos Anciãos, quando eles viveram na Cidade, mas elas estão no presente da imagem e do espectador, que realiza a ligação entre esses dois locais fílmicos. Para Milton de Almeida (s/d)<sup>11</sup>, a memória

Esquecida ou fragmentada em pequenos lembretes, ela está todo o tempo fazendo-se presente aqui e ali, nos pensamentos e ações deste ou daquele grupo. Pequenos pontos coloridos que aparecem e desaparecem em dobras agitadas pelo vento da história. No sem-tempo da memória, ela é aquilo que aumenta sem mudar de tamanho, pois não o tem. (p. 03)

Esse é o movimento que a própria narrativa do filme faz com essas memórias, para nós espectadores: aumenta seu tamanho. Para os demais habitantes da vila, salvo os Anciãos, elas estão lá sem se fazer perceber como moradoras. Elas pautam o modo de vida, as práticas sociais, os valores que vieram da cidade e são invertidos, para assim caberem na pequena vila. Novamente, Jacy Alves de Seixas diz que

A memória é ativada visando, de alguma forma, ao controle do passado (e, portanto, do presente). Reformar o passado em função do presente via gestão de memórias significa, antes de mais nada, controlar a materialidade em que a memória se expressa (das relíquias aos monumentos, aos arquivos, símbolos, rituais, datas, comemorações...). (p. 42)

E continua dizendo que “A memória é, portanto, algo que ‘atravessa’, que ‘vence obstáculos’, que ‘emerge’, irrompe: os sentimentos associados a este percurso são ambíguos, mas estão sempre presentes”. (p. 47)

---

<sup>11</sup> Cf.: texto disponível em: < <http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/encalmeida.PDF>>

Os Anciãos transformaram a dor, a violência e a ganância – experiências vividas por eles na cidade – em esperança e inocência como fundamentos de um novo modo de vida para o interior da vila. Essas experiências indicam o caminho percorrido para conseguir fazer existir a vila quando eles ainda estavam na cidade.

A ideia de *Um* passou a ser de todos, movimentadas por um sentimento que os aproximava: a dor da perda de um ente querido. A agonia coletivizada criou um sentimento de identificação entre eles. Desse movimento em que uma emoção muito forte confere identidade a um grupo, Pierre Arsant (In: BRESCIANI e NAXARA, op. cit.) utiliza o “ódio” como aquilo que irá mobilizar um grupo qualquer. Para o autor, “O ódio recalcado e depois manifestado cria uma solidariedade afetiva que, extrapolando as rivalidades internas, permite a reconstituição de uma coesão, de uma forte identificação de cada um com seu grupo”. (p. 22)

Na vila, os sentimentos são outros: medo, amor, dúvida... Arsant cita ainda Freud, que afirma ser possível apenas em algum mundo utópico o desapego por inteiro desses “ressentimentos”. Na vila, eles não poderiam deixar de existir. Esse “ressentir” (sentir de novo) é a base para o movimento de identificação do grupo que, na vila, se transformaria nos *Anciãos*. Deles saíram os desdobramentos normativos que deram sustentação à vila. Arsant diz ainda que

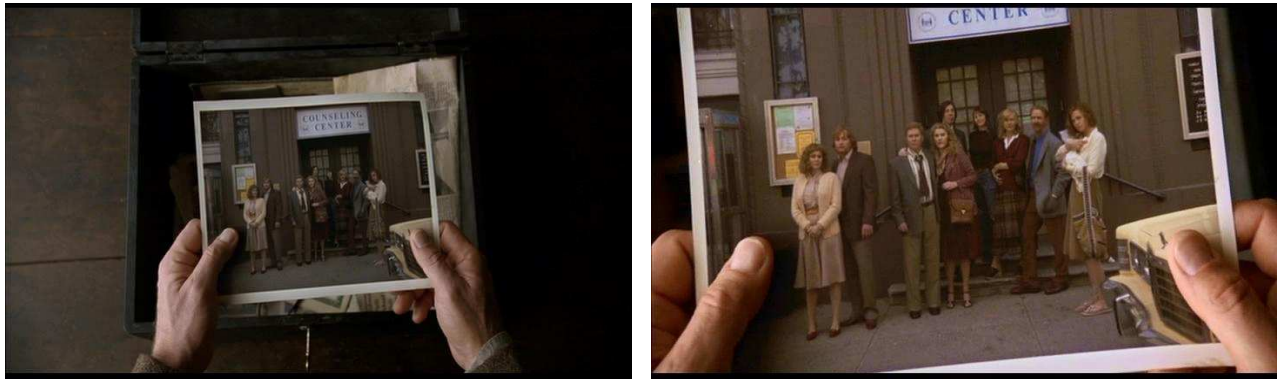
Para um grupo, a ideologia política, designando claramente os alvos do ódio e do desprezo, pode fornecer aos membros do coletivo um reforço da auto-estima e da segurança interior. [...] ao mesmo tempo que equilibra este vínculo pela difamação das nações rivais. (p. 24-25)

A Cidade que está além-floresta ocupa esse lugar de “nação rival”, não como um inimigo declarado que se coloca em estado iminente de confronto direto, mas por ser imagem do desprezo e descrédito, por ser sim, o outro lado. Estar do outro lado – Fora – não quer dizer que, de alguma maneira, não exista permeabilidade no Dentro e isso o filme vai nos mostrando com sua narrativa.

Na sequência, é a fotografia do grupo que deu existência à vila, a primeira a sair da caixa. De cima, a câmera avança até fazer com que ela preencha toda a tela. Ela é, no tempo de



exibição do filme, anterior à vila, mas se mostra ser de uma época posterior àquela em que fomos remetidos ao olharmos para o interior da vila nas primeiras cenas.



Os costumes, vestimentas, a maneira como o cotidiano era preenchido, nos aludiam a um tempo outro que esse da fotografia, em que as roupas, os cortes de cabelo e a predominância do marrom, parte do carro que aparece no canto, nos sugerem uma época posterior àquela vivida na vila.

São duas temporalidades contidas em duas espacialidades. As fotografias e os jornais não estão no passado, pois as épocas por elas aludidas fazem o caminho inverso da cronologia: do mais antigo para o menos antigo. Elas presentificam a cidade na vila, sendo as próprias imagens dessa cidade e, para isso, “voltam” no tempo em busca de uma época que contivesse no imaginário das pessoas os preceitos que eles gostariam de pôr na vila: “inocência”, “esperança por algo bom e justo”, nos dizeres do Sr. Walker.

Ao voltarmos nas cenas do filme em busca das “marcas” espaciais dessa “inocência”, deparei-me com algumas imagens que, sem a pretensão de forçar uma aproximação, no meu entender, compartilham sentidos.



Dentre outras, essas são imagens que sugerem uma forma de configuração circular para o espaço da vila. Essa é uma imagem que está no filme porque a colocamos lá. Os moradores poderiam estar sentados dessa forma, apenas para se verem melhor. No entanto, ao olharmos para esta cena, outras imagens vieram, a do círculo como uma forma imaginária de lugar.

No círculo, em que as extremidades são equidistantes, o centro é o símbolo maior da unidade, da coesão, de comunidade. Quanto mais distante do centro, maior a fragilidade. Na vila, a extremidade é a borda, o limite. Quanto mais próximo dela, maior o risco de ver ou ser visto por uma das “criaturas”, território híbrido de segurança e ameaça.



O *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2006), fala do círculo como sendo “[...] perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações”. [...] “O círculo

simbolizará também o céu, de movimento circular e inalterável...”. (p. 250) A vila, portanto, se pretende como esse local-circular: imutável e perfeito.

A imagem do círculo liga-se ainda, segundo os autores, à de “recinto”, espaço cercado que “simboliza a intimidade, da qual cada homem é senhor absoluto, e onde penetram somente os seres por ele escolhidos” (p. 772). Na vila não existe esse senhor maior, mas existe a figura do absoluto: o conselho formado pelos Anciãos<sup>12</sup>. A *Vila* atualiza, em imagem e som, um modo de vida e um pensamento espacial, carregado de memórias de locais perfeitos e idealizados.

Por esse motivo, trazem, como narrativa, a ideia da separação na forma de binômios. A própria floresta, local narrativo de ligação, é, nessa perspectiva, definida como algo que tem dois lados e que são, obrigatoriamente, antagônicos, opostos. Esse é o espaço utópico que nos foi dado pelos Anciãos. Nele, observamos entradas de tensões, percursos outros, feitos pelos personagens, que nos permitiram afirmar que a separação é fruto de uma tentativa desesperada, saída encontrada pelos criadores da vila para fugir dos medos que os assombravam. A separação existe, tanto como discurso, quanto como prática e, por esse motivo, ela faz parte dos escritos desta tese.

Quando escrevemos sobre o território de poder, preferimos dar evidência à separação como forma de organização do espaço, o que não implica dizer que acreditamos que ele seja feito/composto de [ou apenas de] oposições, nem, tampouco, que as nomeações dadas a esse território e a suas territorialidades possuem uma condição de auto-suficiência. Por isso, reservamos uma parte do trabalho para falarmos mais diretamente dessas entradas e tensões que nos são sugeridas/reveladas.

Nossa intenção é falar das práticas e discursos que definem o espaço que está sendo usado por uma pessoa ou grupo social, portanto, essa forma de organizar me pareceu interessante, por acreditarmos que ela dê conta de evidenciar as diferentes formas de apropriação, definição e uso do espaço [no caso, do espaço diegético]. Na parte que segue, entraremos no local fílmico, Floresta.

---

<sup>12</sup> Eles são como os doze *Aditya* da Índia, os Cavaleiros da Távola Redonda, ou ainda, o Conselho circular de Dalai-Lama, de que falam Chevalier e Gheerbrant (2006), além dos já conhecidos, 12 apóstolos de Jesus, as 12 tribos de Israel, e muitos outros.

# ENTRE *Floresta*

*E, se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade eles são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembrança quanto de estratos de rochas.*

(Simon Schama – Paisagem e Memória)

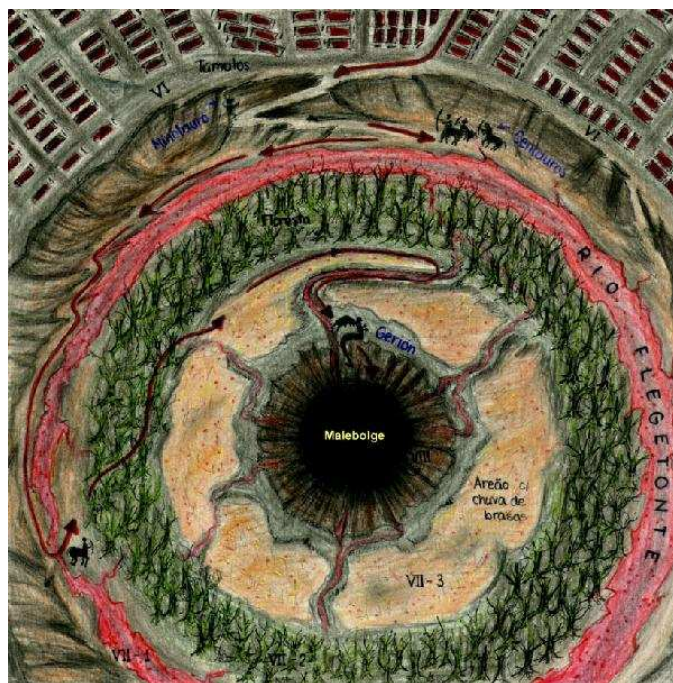




# A FLORESTA E SEUS SENTIDOS N'A VILA

O filme *A Vila*, juntamente com as imagens e palavras do *Inferno* (um dos livros que compõe *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri) diz respeito à primeira parte destes escritos. O movimento de aproximação entre essas duas obras partiu do fato de termos “encontrado” semelhanças visuais e de significados na forma pela qual os *locais filmicos* d'A Vila estavam dispostos e a maneira como está organizado o Inferno, principalmente quando olhamos para algumas gravuras e pinturas. Assim como no filme, ambos possuem uma espacialidade circular assentada na composição de um *dentro*, de um *fora* e, principalmente, de um *entre*: a floresta.

**FIGURA 3**  
Inferno de Dante – Cidade de Dite



Fonte: <<http://www.stelle.com.br/pt/inferno/mapa2.html>>

Ao lermos o Inferno, nos deparamos com sentidos diferentes dados às suas florestas ao longo da obra. No entanto, a primeira delas é a que mais se aproxima da Floresta – local fílmico – da vila. Ivy inicia sua travessia a fim de chegar até a cidade mais próxima e

conseguir os remédios que supostamente iriam salvar Lucius. Assistindo-a por esse percurso, nossa memória nos traz Dante.

No Inferno, Dante inicia também uma travessia: floresta de sonho, de alheamento, de preparação. Essa é sua paisagem interior e foi com ela que adensamos sentidos à floresta no interior da vila. Uma está na outra por meio de permanências, alusões, que fazem daquilo que é externo (visual, material) algo interno e o inverso disso também. Dessa mistura de paisagens, trago Fernando Pessoa para nos dar algumas palavras. Em nota preliminar de *Cancioneiro* (1965), disse:

*2 – Todo estado de alma é uma paisagem. Isso é, todo estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria de nossa vida física se agita. Assim, uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E - mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem - pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser “Há sol nos meus pensamentos”, ninguém compreenderá que os meus pensamentos são tristes.*

*3 – Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo [...] e também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma [...]. De maneira*

*que a arte que queira representar bem a realidade terá de dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens<sup>13</sup>.*

Quero chamar atenção para a ideia de “paisagem interior”. Dela podemos lidar com o movimento de olhar para uma paisagem/cenário/fundo de cena e entender como essas composições do olhar estão a nos dizer sobre o “estado de alma” daquele que está na cena – no filme, Ivy; no Inferno, Dante. Portanto, a floresta para nós nunca será apenas o ambiente por onde percorre um personagem, mas está lá compondo sentidos, dizendo-nos do personagem e da própria cena.

É assim que Dante, por meio da personagem Ivy, é levado para a floresta d’A Vila. Ivy, por sua vez, é levada por Dante para dentro do Inferno. Pela imaginação do espectador, Dante adentra o filme. O contrário também, pois no cruzamento das obras, os personagens se contaminam e um traz para si características e sensações, realizando o movimento do outro.

Essa contaminação de significados que os personagens nos dão, faz da imagem, “Floresta”, um ambiente de intensidade, o que significa dizer que ali adensamos, por sentido e aproximação, impressões subjetivas da trajetória feita pelo personagem e também por cada um que a lê e vê. Dobramos sobre uma, travessias outras que fizemos ao “caminharmos” por bosques e florestas. É o primeiro indício que temos de uma floresta que é algo para além de ser apenas um ambiente da natureza: paisagens exteriores compondo sentidos interiores.

Não caberia, nesse caminhar de Dante, a imagem de um entardecer ou de um amanhecer que fosse. Isso nos seria estranho, pois o sentido dado a essas imagens, e que compõem o nosso banco imagético, nos remete àquilo que é nostálgico, ao bucólico. Já o medo, o caos, o horror, o caminhar tortuoso estão localizados na floresta. Ela é medo porque foi, ao longo dos tempos, utilizada para isso e hoje essa associação acontece quase que instantaneamente, do mesmo modo que “flores e seixos”, como nos disse Tuan (2005), nos são imagens da tranquilidade.

---

<sup>13</sup> Cf.: <<http://www.insite.com.br/art/pessoa/cancioneiro/index.html>>

O sentido de paisagem como “simultaneidade” entre o interior e o exterior, me remeteu para a noção de “originalidade” dada ao cinema, no argumento de Marcel Martin (2003). Segundo ele, o cinema é portador de uma originalidade na medida em que temos na “[...] sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível, de visualizar o pensamento ao mesmo tempo que o vivido, de conseguir a fusão do sonho com o real, da volatilidade imaginativa [...]” (p. 26).

Ao lidarmos com a ideia de “paisagens interiores”, estamos assumindo para as imagens fílmicas a mesma característica onírica que é dada aos sonhos. Tomando-as como atributo do filme, olhamos para suas geografias como poesias visuais. Por isso, podemos dizer que a floresta serve a Dante e Ivy para dizer de suas experiências íntimas. Revela o personagem ao mesmo tempo em que nos diz do seu percurso naquele ambiente. A floresta é, para ambos, sintomática, nos revela seus estados interiores.

## I

Ivy, ao percorrer pela floresta proibida de Covington, algo lhe ocorre, dada a experiência “enraizada” e “obscura”<sup>14</sup> de passar por um ambiente que inspira transformações, é assim que a floresta participa em Dante e Ivy. Imagens que nos remetem à ideia de borda, de limite, precedem a entrada de Ivy na floresta. Bandeiras amarelas utilizadas para marcar a borda.



Ela irá cruzar o território da vila e, fazendo isso, avançará rumo ao encontro de si mesma. A câmera avança, dando-nos outro *close* facial, que nos faz notar um semblante outro, antes não nos dado conhecer. Ivy era uma personagem que, até então, irradiava luz. Agora, seu

<sup>14</sup> “Para o psicanalista moderno, por sua obscuridade e enraizamento profundo, a floresta simboliza o inconsciente. [...] Os terrores da floresta, tal como os terrores pânticos, seriam inspirados, segundo Jung, pelo medo das revelações do inconsciente”. Cf.: Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, 2006, p. 439.



rosto soturno, seu olhar levemente inclinado, lábios sutilmente serrados, queixo um pouco caído, se juntam à floresta que está ao fundo.



Para acompanhá-la, Sr. Walker envia duas pessoas. Christop é o primeiro deles a desistir. Fica apenas Finton, que só dura até a primeira chuva. Quando Ivy percebe, já está sozinha. A jornada é sua. Esse é um fardo, como disse seu pai, que lhe pertence e, por isso, Ivy termina por liberá-lo de um peso que não é dele. Chega a noite. Ivy se recolhe, dobra seu corpo sobre si mesma. Aterrorizada pelos sons emitidos pelo balançar das árvores, ela resolve cantar. Sua voz é fraca e as palavras quase teimam em sair de sua boca:

*Baby, sleep, gently sleep  
Life is long and Love is deep  
Time will be sweet for thee  
All the world to see  
Time to look about and know  
How the breeze stirs the trees  
How the blossoms grow<sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup> Querida durma, durma calmamente; a vida é longa e o amor é profundo; o tempo será gentil com você; o mundo todo para conhecer; tempo para explorar e aprender; como as sombras se movem; como a brisa balança as árvores; como as flores crescem.

Essa é a canção que Ivy cantou para sua irmã na cena em que ela chora por ter sido rejeitada por Lucius. O som estridente do pranto exagerado de Kitty vai, aos poucos, dando lugar às palavras doces da música que, em conjunto com a melodia suave, cria um sentimento de proteção e aconchego para aquele que a ouve. Na floresta a canção é quase um contraste, sua voz é trêmula e se confunde com o estilhaçar dos galhos.

Ivy tapa os ouvidos, a câmera recua. Sua postura está muito próxima daquela de Dante, na pintura de Gustave Doré. Nesse momento, elas compartilham do sentido de assombro, de medo, e o barulho das árvores penetra Ivy deixando-a ainda mais temerosa.



Fonte: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Gustave\\_Dore\\_Inferno1.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Gustave_Dore_Inferno1.jpg)>

Como podemos observar na pintura, Dante não está sentado, descansando. Seu corpo curva-se praticamente sobre si mesmo e ele olha ligeiramente para trás. Sua postura é de receio, de espreita. É a floresta, muito mais que o próprio personagem, que nos dá o clima úmido e mofado da figura humana ali apresentada.

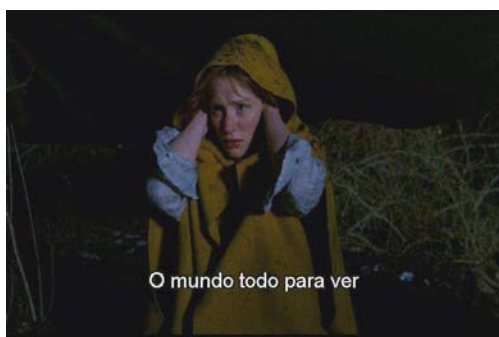
Floresta que dá forma de “monstro” às árvores. Ao olharmos para essas cenas em que Ivy atravessa a floresta do filme, vemos “outras árvores” compondo aquela paisagem: árvores do Inferno. Notemos a ilustração de Doré. Por meio da semelhança visual que elas têm, ocorre a contaminação de sentidos.



Fonte: <[www.stelle.com.br/imagens/C7\\_Floresta.jpg](http://www.stelle.com.br/imagens/C7_Floresta.jpg)>

Árvores assustadoras, tais como as árvores da abertura do filme. Elas não são focadas de qualquer ângulo. São galhos que aparecem, na sua maior parte, mostrados de baixo para cima (*contra-plongée*) e à noite. Essa escolha de enquadramento e iluminação faz com que a Árvore deixe de ser apenas árvore, como algo que começa e termina em si, mas ganha, em conjunto com a luz e a trilha sonora, outras formas possíveis em nosso imaginário. São elas que, em grande parte, nos indicam o estado mental dos personagens.

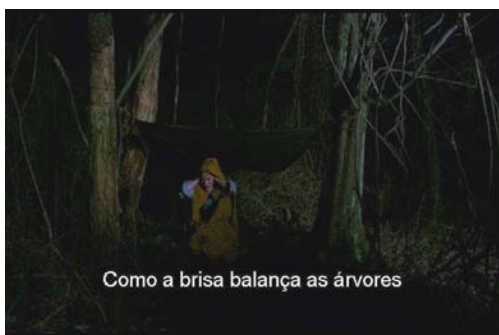
Como cega, a forma como Ivy experiencia o mundo é mais forte na audição e no tato. Assim, tapando os ouvidos é como se ela estivesse, a seu modo, fechando-se para aquelas árvores, que com o recuo da câmera, nos dão a sensação de que querem devorá-la. Ela se apega ao que diz a canção. Quer que faça sentido para ela naquele momento:



O mundo todo para ver



Tempo para explorar e aprender



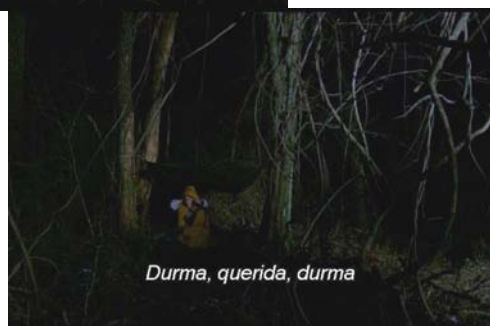
Como a brisa balança as árvores



Como as sombras se movem



Como as flores crescem



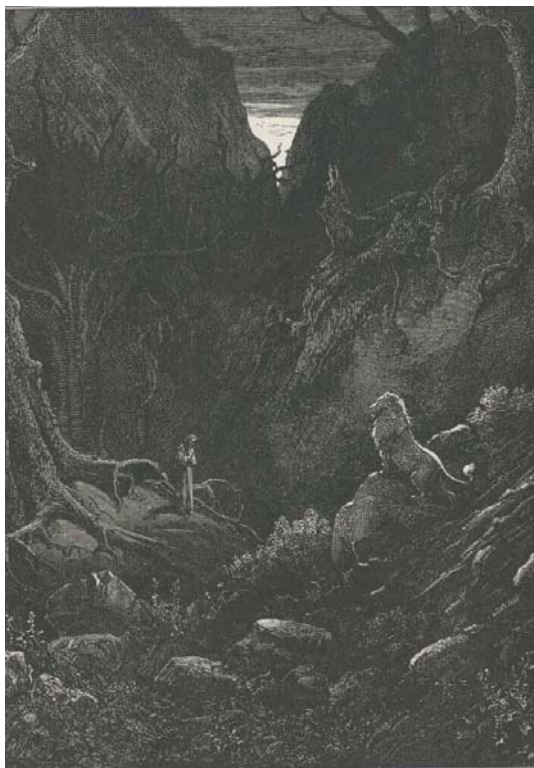
*Durma, querida, durma*



*Durma, tranquilamente*



A noite passa. Ivy prossegue sua travessia. Dela, lembramo-nos de outras, que nos foram dadas pelo cinema e pela literatura. Em quase nenhuma delas, o atravessar se deu tranquilamente. Ivy tem ainda seu último desafio.



Fonte:< [http://pt.wikisource.org/wiki/Imagem:Inferno\\_Canto\\_1\\_lion.jpg](http://pt.wikisource.org/wiki/Imagem:Inferno_Canto_1_lion.jpg)>

Ao vê-la, relembramos Dante na sua floresta do sonho quando ele é seguido e atacado por feras. A floresta de Ivy e de Dante é, para ambos, preparação e transformação em face do que está por vir: outros significados. Assim como a do filme, a floresta de Dante é ambiente de inquietude e da presentificação corporificada do medo.

Para Dante, ela era uma espécie de ante-sala do Inferno, local de espera em movimento e, assim, nos passos de seu caminhar ocorria mistura e transformação. As feras, como obstáculos, como impedimento à mobilidade, tiveram um propósito. Lembramos novamente Tuan (2005), quando ele disse que “estar perdido” é quase que condição ao se estar na floresta, pois ela “[...] é um labirinto através da qual se arriscam os caminhantes. Eles podem

literalmente perder-se, mas perder-se também significa desorientação moral e conduta desordenada”. (p. 129)

Para Dante, sua floresta era um caminho sem trilha. Sem um traçado a ser seguido. Ele simplesmente vagava por entre as porosidades da mata. Era uma floresta preenchida de sentidos e que ganhavam existência nos espaços de escuridão. Já Ivy não estava perdida quando entrou na floresta. Ela havia recebido do pai uma espécie de “mapa”, que lhe indicava oralmente qual caminho deveria seguir.

As referências para ela, que não enxergava, eram feitas de barulhos e tempos<sup>16</sup>. No entanto, mesmo segura dessa “cartografia” do ambiente, atravessar a floresta era mais que vencer um obstáculo natural: Ivy também teve medo e, por alguns instantes, ela se perdeu do caminho que já havia sido “traçado”, o que me fez lembrar novamente Dante, quando seu medo estava deixando de ser estímulo, para ser empecilho. Foi nesse instante que surgiu Virgílio.

Sua aparição era quase como uma necessidade, pois o temor e a agonia afundavam Dante, cada vez mais, nas profundezas de si mesmo. Passar a floresta estava deixando de ser movimento e preparação. O medo então é o elemento que organiza o espaço dessas florestas. É ele que permite, ou não, o movimento. Dante vagava pela mata e com medo, queria sair, não conseguia achar um caminho para se orientar.

Para ambos, a floresta não foi apenas um lugar de passagem, um obstáculo ou uma dificuldade sem sentido. Tanto em Dante como em Ivy, a floresta possibilitou, por travessia e embrenhamento, a transformação de seu estado inicial para outro: aquele que lhe permitiria o contato com aquilo que estaria no além-floresta.

---

<sup>16</sup> O pai de Ivy diz que ela deve seguir o barulho do rio até chegar numa estrada de pedregulhos. Ela deve seguir essa trilha numa jornada de meio dia até chegar ao outro lado da floresta.

## II

Esse universo cultural e literário que está dentro de nós, nos permite “entrar” nas imagens, colocando, retirando, criando e recriando sentidos para o filme e para nós mesmos.

As imagens do filme, junto com aquelas que estão fora dele, contaminam-se e, nesse movimento, uma passa a dizer da outra: memórias com sabor de terra molhada. Interpretações possíveis, em contato com a floresta, outros tantos ditos sobre ela, fecundam.

*O movimento parado das árvores: o sossego inquieto das fontes; o hálito indefinível do ritmo íntimo das seivas; o entardecer lento das coisas, que parece vir-lhes de dentro a dar mãos de concordância espiritual ao entristecer longínquo, e próximo à alma, do alto silêncio do céu; o cair das folhas, compassado e inútil, pingos de alheamento, em que a paisagem se nos torna toda para os ouvidos e se entristece em nós como uma pátria recordada – tudo isto, como um cinto a desatar-se, cingia-nos, incertamente.*

*Ali vivemos um tempo que não sabia decorrer, um espaço para que não havia pensar em poder-se medi-lo. Um decorrer fora do Tempo, uma extensão que desconhecia os hábitos da realidade do espaço... Que horas, ó companheira inútil do meu tédio, que horas de desassossego feliz se fingiram nossas ali!... Horas de cinza de espírito, dias de saudade espacial, séculos interiores de paisagem externa... E nós não nos perguntávamos para que era aquilo, porque gozávamos o saber que aquilo não era para nada.<sup>17</sup>*

Na floresta de Fernando Pessoa, é no seu alheamento que ele diz de uma paisagem que é um lugar, além de tudo, para o ouvido. Pela audição também é possível experienciar o

---

<sup>17</sup> Trecho de, *Na Floresta do Alheamento*, do heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares. Cf.: <<http://www.revista.agulha.nom.br/1fpessoa039p.html>>



mundo e, a partir daí, criar narrativas para dizer dele. Esse movimento de ser mobilizado espacialmente por meios que não aqueles mais usuais – a visão, por exemplo – agrega potencialidades interpretativas e imaginativas outras para se grafar o mundo. Nas próprias palavras de Fernando Pessoa, é validar uma “saudade espacial” que diga de paisagens mais internas, a partir de séculos de “paisagens externas”.

Há aqui uma distinção entre as imagens do filme, portanto, paisagens criadas por essas imagens (paisagem interior) e as alusões feitas por elas, para imagens outras, além-filme (paisagem exterior): contaminações. Ao olharmos para as imagens d’A Vila, encontramos *traços* de realidade existentes fora dela. Traços, pedaços que, segundo Oliveira Jr. (2005), “conservam em seu interior as tensões, impurezas e memórias dessa realidade”.

O próprio Inferno é uma obra da memória. Maria do Céu Oliveira (2003), ao percorrê-lo, disse:

A ligação de Dante com a realidade da superfície mostra-se mais do que uma mera evocação, prova de que a vida do corpo precisa de lembranças *vivas*. [...] Assim, o inferno vivido passa ordinariamente a ser uma lembrança, pois somente assim pode ser encarado: sombra de si mesmo sem nunca ter existido, imagem que se imprime sem nunca ter-se realmente configurado. Dante, poeta e peregrino, apresenta-nos o Inferno visto *somente na memória*<sup>18</sup>.

Dante e, agora, Pessoa emprestam as sensações, os sentidos dados por eles ao percorrerem suas florestas, para Ivy, quando ela atravessa a Floresta do filme. Paisagens que se comunicam. Uma diz da outra e faz com que essa “realidade” captada pela câmera traga para dentro do filme paisagens que permitem, como disse Paul Valery, citado por Marcel Martin (1998), “a precisão do real revestir-se de todos os atributos de sonho” (p. 26). O atributo “sonho”, que agora é dado às imagens do cinema, me faz lembrar Bachelard (1998). Disse ele que “Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética o que vimos antes em sonho” (p. 5).

---

<sup>18</sup> Cf.: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp279.asp>>

Dante está lá, em estado de sonho e, como tal, os sentidos e as potencialidades imaginativas, para dizer desse local narrativo, ganham amparo a partir de sua condição mental e corporal. Se pensarmos nesse estado de sonho como um ato experiencial do humano para com o espaço, trazemos novamente Bachelard (2005) para perto de nós quando ele diz: “[...] o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante do infinito”.

### III

Esse movimento de olhar para si – realizado por Dante e por Ivy – propiciado pelo embrenhamento na floresta, mobilizou em mim imagens interiores que resolvi colocá-las em palavras. Virei, por alguns instantes, um personagem, e como tal, percorri pela floresta:

*...tive medo também...*

*...mas com ele...*

*...veio algo...*

*...que não estava lá...*

*...senti o cheiro...*

*...molhei os pés...*

*...os galhos abatidos...*

*...quando quebrados...*

*...tinham nos seus ruídos...*

*...estilhaços...*

*...de mim mesmo...*

*...pisava meus próprios dedos...*

*...e minha alma...*

*...estendia-se ao chão...*

*...imediatamente...*

*...num possível daquele instante...*

*...faltou-me o ar...*

*...na verdade, era a ausência do cheio...*

*...e no lugar dele...*

*...veio o outro...*

*...inebriado...*

*...medo trêmulo...*

*...carne molhada...*

*...beleza fétida...*

*...e nessa floresta...*

*...perdido...*

*...achei...*

*...aquilo que não estava lá...*

*...estando...*

Foi assim que pude adensar outros sentidos à floresta do filme e, juntamente com Dante, Tuan, Pessoa, torno essa floresta da vila, outra. Uma floresta, digamos, minha, que está inserida na geografia encontrada no “entre” que se estabeleceu do filme, comigo. Contaminações e misturas de sentidos. Cada um deles passou a fazer parte do outro. Do mesmo modo como o filme passa a fazer parte de mim, do meu modo de ver o mundo, de imaginá-lo, de dizer sobre, de agir sobre, passo a fazer parte do filme, quando dobro sobre ele uma narrativa em palavras e imagens: esta tese.

## IV

Os Anciãos, ao criarem a pequena vila, não pretendiam realizar uma mudança radical e totalitária no mundo. Nem, ao menos, servir de exemplo. Eles queriam o isolamento e justamente por não acreditar numa mudança desse mundo – a cidade – eles escolhem escapar da realidade vivida, para assim garantir a sustentação dos seus ideais.

A imaginação desse lugar perfeito se mostrou, na vila, ao mesmo tempo, como afirmação e negação do mundo por ela separado. Novamente, nos deparamos com um aspecto do pensamento utópico: a ideia do isolamento, que agora ganha outra camada de sentido, quando nos deparamos com o fim da travessia de Ivy pela floresta. Ela está diante de uma cerca de madeira, que barrava o livre acesso para o outro lado. As imagens que seguem nos apresentam outro significado dado à floresta.



A imagem de Ivy ao longe e o som da sirene vinda do carro de patrulha, faz reagir o espectador com surpresa. Quando nos é mostrado a lateral do carro em *primeiríssimo plano*, em que o detalhe focado toma conta de toda a tela, essa imagem dobra-se sobre as anteriores dando-lhes uma camada de significação advinda de todas aquelas outras imagens e conhecimentos que temos sobre reservas florestais, parques nacionais e áreas verdes.

A vila, como anti-cidade, só acontece porque se realiza no momento em que o pensamento ambiental autentica a criação desses espaços de isolamento, onde a presença do homem é proibida e a manutenção e proteção da borda devem ser feitas a todo custo. É essa premissa que garante o nascimento da vila.

Luigi Firpo, observa a relação de algumas obras utópicas e de como seus autores “escolheram” a localização de cada lugar. Ele chama atenção para a relação com o “desconhecido” como algo fundamental dessa escolha. “Começamos pela geografia”, diz ele, e segue:

Morus coloca a Utopia no Oceano Atlântico meridional. Começavam as descobertas geográficas do Novo Mundo; [...] Campanella, menos de um século depois, coloca sua cidade ideal no Oceano Índico, muito mais longe e misterioso que o Oceano Atlântico. Vinte anos depois, Francis Bacon precisará imaginar a sua Nova Atlântida no Oceano Pacífico, porque precisa referir-se a um mar ainda não muito conhecido. [...] E então eis que na Austrália (este o nome que será dado ao continente quando for descoberto de verdade) são colocados outros países utópicos. O *Settecento* desembarca em outro tipo de meta-geografia, inventando pelo menos duas utopias subterrâneas. [...] Hoje podemos inventar planetas exteriores ao infinito nos cem milhões de hipotéticos mundos habitáveis. Na nossa galáxia existe espaço suficiente para todas as utopias possíveis (p. 230).

É assim que o pequeno vilarejo existe, como um “lugar que não tem lugar”, relembrando Paquot (1999). Ele existe porque se estabelece, não em terras “desconhecidas”, mas em terras proibidas de serem conhecidas. Territórios demarcados para o isolamento.

Neles, o homem não deve permanecer, nem existir. A vila inexistente na cidade enquanto espaço habitado, porque se encontra em um ambiente que foi feito para ser desabitado: a reserva florestal.

Os Anciãos escolheram esse local para se utilizarem desse modo de pensar o espaço e assim, ter garantida a sua utopia. Portanto, o sonho da vila, de ser anti-cidade, nasce da própria cidade. Ivy termina sua travessia pela floresta e se depara com uma cerca, espécie de muro. Ela pula e chega ao *Fora*. Como lugar que não existe, a vila está dentro de uma reserva florestal particular.

Um dos motivos de não se permitir o cruzamento da floresta em direção à cidade está no fato da vila estar situada em uma reserva ambiental, cujo princípio básico de sua existência era, justamente, a inexistência da presença humana, exceto aquela necessária para se manter o próprio isolamento. Sair da vila seria denunciar-se para o resto do mundo, o que poria em risco a continuidade daquele lugar utópico.

Quando o Sr. Walker abre sua caixa onde estão fotografias e recortes de jornal de quando eles ainda moravam na cidade, há ali uma espécie de localização temporal, que nos é dada, principalmente pelo estilo das roupas que eles estavam usando, pelo corte de cabelo e o detalhe do carro no canto da foto. Temos a sensação de que eles vivem na década de 1960/1970.



Notemos a semelhança visual entre os Anciãos e o grupo musical inglês chamado *Fleetwoods MAC*. A foto foi tirada em 1967<sup>19</sup>. O carro na imagem que está no canto da fotografia retirada da caixa é bastante semelhante ao Cadillac Fleetwood 1970<sup>20</sup>. Um difere do outro apenas no detalhe das lanternas dianteiras, mas o que nos importa são as memórias que um carro como esse, presente na imagem, nos mobiliza. Por ter sido muito utilizado no cinema, em filmes antigos, o carro logo nos situa numa determinada época do passado.



Esse foi o período histórico em que o movimento de se criar ambientes “reservados” à presença humana ganhava força. Naquela época, começava a se delinear o pensamento que retomaria a ideia pré-moderna de uma natureza pura. É nesse mesmo período que surge a primeira norma de preservação ambiental, o *Wilderness Act* de 1964.

Essas leis, normas e instituições que surgiam, davam escopo legal a uma maneira de entendimento das relações “homem-natureza” e estavam por construir o conceito de “mundo selvagem”, concepção que assumia certa postura de resguardo da natureza e que continha em si o argumento de se evitar a sua destruição pelas ações daquele que estava sendo considerado o maior predador de todos: o próprio homem. O pensamento científico europeu, e porque não dizer, predominante, tinha como amparo filosófico e epistemológico a defesa da ideia de “rompimento”, em que

<sup>19</sup> Cf.: <<http://www.fleetwoodmacguide.com>>

<sup>20</sup> Cf.: <<http://classiccars.com/Uploads/Preview/5359.jpg>>

Antes, a natureza tida como uma arquitetura divina, obra e criador partilhavam de uma concepção conjuntiva, perfeita, portanto, indigna de ser compreendida. Porém, a sua teleologia passou a ser outra e deslocou para o homem a figura de artífice do mundo e a partir daí, a justificação necessária para a separação entre natureza humana e natureza natural. Sendo assim, a finalidade da natureza passa a ser os desígnios do homem, e com isso, pode ela então ser legitimamente estudada, manipulada e, validamente, explorada. (QUEIROZ FILHO e ROCHA, 2006, p. 01)

Acredito que a criação desses “antes/depois” se dá apenas no âmbito de facilitar o entendimento de um movimento que ocorreu em uma das muitas esferas do conhecer humano. De fato, as narrativas produzidas pela humanidade para dizer das relações e juízos sobre os eventos e fenômenos da natureza são múltiplas, não cabendo aqui a defesa de nenhuma afirmação generalizante. Penso junto com Hannah Arendt quando ela afirma, n’A *Condição Humana* (2004), que “Recentemente, a ciência vem-se esforçando por tornar *artificial* a própria vida, por cortar o último laço que faz do próprio homem um filho da natureza” (p. 10).

Olhar para esse movimento de “separação”, de rompimento do homem com algo que lhe era tido como superior e divino e, até mesmo, materno, é reconhecer que esse discurso domina as “explicações” científicas e filosóficas e dão suporte e legitimidade – em primeira instância – para a exploração dos chamados “recursos” naturais pelo homem, e esse mesmo arcabouço teórico-epistemológico serviria – num segundo momento – para as severas críticas que dela surgiram.

As discussões contemporâneas envolvendo a questão da criação de áreas de reserva ambiental já assumem a necessidade de se considerar a presença humana nessas áreas, principalmente de suas “populações tradicionais”. O próprio *Wilderness Act* evidencia isso quando abre exceção para o uso desses ambientes apenas para atividades que partilham de certo tom de “nobreza”, como por exemplo, pesquisas científicas.

Quando nos é dado conhecer que a pequena vila está situada dentro de uma reserva ambiental particular, imagens e sons fazem surgir outras imagens. Nesse momento,



lidamos com uma espécie de atualização, dada pelo filme, em cenas que adensam sentidos para dizer daquele local fílmico, onde o *Fora* passa a dizer do *Entre* e do *Dentro*.

Quando isso ocorre, a floresta e a vila deixam de ser mundos do passado e passam a ser obras do nosso mundo contemporâneo. Dessa forma, as sensibilidades em relação à natureza são tributárias do movimento histórico que objetiva sua preservação através da criação de espaços destinados exclusivamente a isso. No livro *O Mito Moderno da Natureza Intocada* (2001), Antonio Carlos Diegues faz um estudo minucioso sobre esses mitos, ideologias, simbologias e concepções políticas sobre as relações do homem com o mundo natural e de como se firmou a ideia de se criar esses *espaços de reserva*.

O que mais me chama atenção nessa concepção de natureza e de espaço é que essas “ilhas de conservação ambiental”, nas palavras do próprio Diegues, foram pensadas pelo homem da cidade para que “pudesse apreciar e reverenciar a natureza selvagem”. Basta lembrarmos do Parque Nacional de Yosemite<sup>21</sup>, também conhecido como o “Éden americano”, nas palavras de Simon Schama, em *Paisagem e Memória* (1996). Ele nos chama atenção de como foi construída inicialmente o sentido de “selvagem” a partir desses lugares de isolamento:

Embora o estacionamento seja tão grande quanto o parque e os ursos estejam fuçando entre embalagens do McDonald’s, ainda imaginamos Yosemite como Albert Bierstadt o pintou ou Carleton Watkins e Ansel Adams o fotografaram: sem nenhum vestígio humano. (p. 17)

Retomando Schama:

Os fundadores do moderno ambientalismo, Henry David Thoreau e John Muir, garantiram que “nos ermos bravios se encontra a preservação do mundo”. A ideia era que a natureza selvagem estava em algum lugar [...] É evidente que o próprio ato de identificar (para não dizer fotografar) o local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que

---

<sup>21</sup> O primeiro parque foi o Yellowstone, em 1872. Cf.: <[www.nps.gov/yell](http://www.nps.gov/yell)>

carregamos. Afinal, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia. (p. 17)

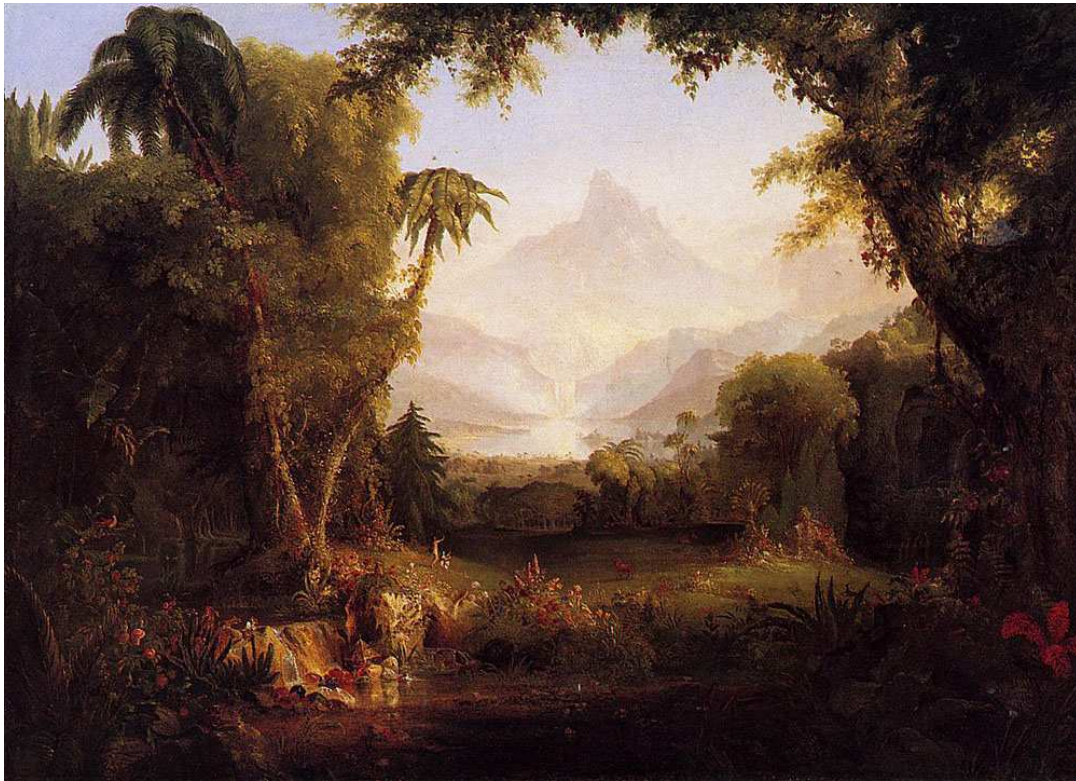
Antes de ser nomeado oficialmente como “lugar sagrado” por uma lei definida em Congresso, o sentido já vinha sendo construído na memória das pessoas que viam as fotografias e, principalmente as pinturas; imagens que aludiam ao Jardim do Éden, mito que diz da tentativa do homem de reencontrar sua felicidade. Notemos a semelhança entre a pintura de Albert Bierstadt, feita em 1867, e a pintura de Thomas Cole, chamada “Jardim do Éden”, de 39 anos antes.

**FIGURA 4**  
“Domes of Yosemite”, por Albert Bierstadt



Fonte:<[http://www.stjathenaeum.org/gallery\\_images/domes\\_of\\_yosemite.htm](http://www.stjathenaeum.org/gallery_images/domes_of_yosemite.htm)>

**FIGURA 5**  
“Jardim do Éden”, por Thomas Cole



Fonte:<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Cole\\_Thomas\\_The\\_Garden\\_of\\_Eden\\_1828.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Cole_Thomas_The_Garden_of_Eden_1828.jpg)>

O *Jardim do Éden* é também conhecido como o Paraíso Terrestre. Na tradição bíblica, esse era o habitat do homem puro, inocente, dada à proibição de se comer o fruto do conhecimento (conhecer seria saber diferenciar o Bem do Mal). Não comê-lo seria não tomar consciência da existência do mal. É essa inocência que os Anciãos buscaram ao se refugiarem. Eles não queriam que os habitantes da vila vivenciassem o mal, tal como eles haviam vivido quando moravam nas cidades.

Retomamos duas passagens do filme em que ocorre essa associação da vila com a imagem de paraíso, lugar da inocência. Uma delas está nos diálogos entre Ivy e o patrulheiro:

Patrulheiro

*Você não pode entrar aí. Volte para  
seu veículo. [...] O que você faz aqui?  
Como chegou aqui?*

O patrulheiro fica desacreditado  
quando Ivy diz que veio da floresta. Ela pede por  
ajuda e se surpreende:

Ivy

*Você tem bondade na sua voz. Eu  
não esperava por isso.*



Ivy agora aprendeu a reconhecer a diferença entre o bem e o mal. Sabe ela que vila e cidade não estão em lados opostos, como lhe foi dado conhecer até aquele momento: ela perdeu a inocência.

Outra passagem é a do diálogo entre o patrulheiro e o personagem que aparenta ser o administrador do parque. O sentido dado à reserva é de local sagrado e que precisa ter suas fronteiras protegidas para evitar sua “violação”. O custo disso está, inclusive, na suposta existência de meios ilícitos:





#### Administrador

*Você quer um conselho? Não se meta em conversas. Você começa a falar, conta quem paga nossos salários, e ninguém pode entrar e perturbar o santuário. Isso desperta o interesse das pessoas. É um trabalho fácil Kevin. Manter e proteger a fronteira. Só isso. Há alguns anos saiu nos jornais que uns caras do governo foram pagos para proibir a passagem de rotas aéreas por esta área. Foi uma época estressante para mim. Não me cause problemas. Não se meta em conversas.*

Quando o administrador diz que ninguém pode entrar no “santuário”, não parece que ele esteja se referindo a um espaço de uso restrito devido à sua condição de local sagrado. Sua fala me remete mais para um espaço que deve ser protegido a qualquer custo, porque ele é fruto de relações outras, mais próximas da carne humana, constituídas de desejos e articulações políticas que, sendo elas reveladas, causariam ruídos no som límpido que o discurso da pureza não poderia se permitir.

O próprio Administrador expõe esses meandros quando nos coloca em contato com sua fala – entre irônica e cínica. É ela que nos revela a existência dessas reentrâncias. O cinismo, explica o Dicionário Houaiss [versão eletrônica], é, na acepção filosófica,

[...] relativo a, ou adepto da doutrina dos filósofos gregos Antístenes de Atenas (444-365 a.C) e Diógenes de Sinope (400-325 a.C.), que se caracteriza esp. pela oposição aos valores sociais e culturais em vigor, com

base na convicção de que não é possível conciliar leis e convenções estabelecidas com a vida natural autêntica e virtuosa.

A fala do Administrador me chama atenção para a realização dessa relação de conciliação, na verdade, de não-conciliação, pois a maneira como ele repreende Kevin não nos transmite a sensação de que ele realmente acredite no próprio discurso. Não sentimos veracidade, convicção de que ele defenda a ideia de que a floresta guardada por eles seja um espaço de virtude, em que a “vida natural” precisa ser protegida.

Como um bom clínico, ele se revela no exato momento que cumpre sua obrigação, o papel que lhe foi incumbido: quando Kevin vai pegar os remédios solicitados por Ivy, ele abre a porta de vidro de uma bancada e no reflexo, aparece o Administrador lendo calmamente seu jornal de notícias. Para nós, espectadores, é como se ele estivesse vendo, mas fingindo não ver. Por isso, uma imagem refletida.



Imagens refletidas já se constituíram como uma tradição no cinema para se dizer de um conflito interno de um personagem, principalmente quando se quer constituí-lo como ele tendo duas faces, uma boa e uma má. Não é esse o caso desse espelhamento. Não há conflito. Há reafirmação do estado de poder, ao mesmo tempo em que há uma espécie de descuido proposital para a manutenção desse mesmo discurso, justamente porque é, no reflexo, que podemos observar a feição do rosto do Administrador: imagens de reflexo, imagens de cinismo.

Na sequência, a cena de Ivy retornando à vila é também uma imagem de reflexo, mas o sentido dela não é cínico. Ivy, com sua imagem refletida no riacho, finaliza justamente o percurso de uma personagem que ousou conhecer os [seus] limites, ampliou fronteiras e, por isso, consolidou os sentidos que separavam e definiam cidade e vila como antepostos: o reflexo, não como oposição entre bem e mal, mas como mistura.



Vila e Cidade, assim como a Floresta, são locais de ambiguidade e hibridismo de significados e Ivy termina por colocar isso em evidência e, em se tratando dessa última – Floresta – vimos como existem sentidos outros, que não aqueles associados ao risco que nos foi dado, inicialmente, pelo filme.

Dessa imagem, me veio Clarice Lispector. Ao produzir “uma imagem de prazer”<sup>22</sup>, Clarice o fez por meio “dessa” imagem de Floresta. Ela não é a mesma floresta do interior da vila, floresta junguiana: fazedora de horrores, ativadora de medos. A floresta de Clarice tem um “bom escuro”. A pouca luz não lhe causa medo. Pelo contrário, a “penumbra”, diz ela, “não exige mais que a capacidade de meus olhos e não ultrapassa minha visão”. Clarice inverte o

---

<sup>22</sup> Trechos extraídos do livro: **Para não esquecer**. Clarice Lispector (1999) p. 36 - 37.

sentido massificado dado à floresta, sobre nela se estar perdido, alheado. Para ela, a ameaça não está na floresta, mas fora dela, naquilo que se diz sobre ela, nas imagens que a definem e nos discursos e práticas feitas a partir dessas imagens e dizeres.

Por esse motivo, cabe a pergunta: qual seria o discurso de Ivy no seu retorno à vila? A primeira notícia divulgada é que ela havia matado um dos seres da floresta, [sabido pelos espectadores que esse seria Noah]. Logo, os Anciãos viram naquela situação uma oportunidade de se contornar a crise que havia se instalado. Eles sugeriram dizer que Noah havia sido morto por uma das criaturas e, com isso, vislumbraram o restabelecimento da “normalidade”: através daquele que constituiu a ameaça para a continuidade da vila, pôde-se, também, devolver um possível futuro a ela:

Sr. Walker

*Nós o encontraremos. Nós lhe daremos um enterro digno. Diremos aos outros que ele foi morto pelas criaturas. Seu filho tornou nossas histórias reais. Noah deu-nos uma chance de continuar esse lugar, se é algo que ainda queremos.*

A permanência da dúvida talvez tenha ganhado força pelo fato dos criadores da vila terem se dado conta da grande ironia que fundamentava aquele lugar: a criação de um espaço que tinha por baluarte a ideia de *Inocência*, mas que se estabeleceu a partir de um conjunto de grandes *farsas* – como o seu maior idealizador, Sr. Walker, mesmo disse – e ainda viam a continuidade da vila, na dependência da criação de outras mais. Espécie de armadilha para a consciência e é com ela que o filme termina, o que me trouxe novamente Fernando Pessoa:

*42. Assim como lavamos o corpo deveríamos lavar o destino, mudar de vida como mudamos de roupa - não para salvar a vida, como comemos e dormimos, mas por aquele respeito alheio por nós mesmos, a que propriamente chamamos asseio. Há muitos em quem o desasseio não é uma disposição da vontade, mas um*



*encolher de ombros da inteligência. E há muitos em quem o apagado e o mesmo da vida não é uma forma de a quererem, ou uma natural conformação com o não tê-la querido, mas um apagamento da inteligência de si mesmos, uma ironia automática do conhecimento. Há porcos que repugnam a sua própria porcária, mas se não afastam dela, por aquele mesmo extremo de um sentimento, pelo qual o apavorado se não afasta do perigo. Há porcos de destino, como eu, que se não afastam da banalidade quotidiana por essa mesma atracção da própria impotência. São aves fascinadas pela ausência de serpente; moscas que pairam nos troncos sem ver nada, até chegarem ao alcance viscoso da língua do camaleão...*

*(Fernando Pessoa – Livro do Desassossego)*



TERRITORIALIDADES  
*limites e fronteiras*

# POLÍTICA DO INTERPOSTO

*da separação aparente*

*Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens.*

(Hannah Arendt – A Condição Humana.)



# ESTABILIDADES E TENSÕES

Os campos de possibilidades de entendimento do filme *A Vila*, foram estabelecidos diante da tensão, criada pela narrativa, de uma relação territorial fundada a partir das configurações no espaço fílmico de *limites* e *fronteiras*. Ao assistirmos o filme, lidamos, em boa parte do enredo, com situações de limite, ou seja, com aquilo que está orientado *para dentro* (MACHADO, 1998), no que diz respeito ao estabelecimento daquele espaço, na relação com o que está, por ele, separado, garantindo-lhe, assim, uma coesão.

O limite, explica Machado (op. cit.), “[...] é um fator de separação, pois separa unidades políticas soberanas e permanece como obstáculo fixo [...]” (p. 42). A primeira parte dos nossos escritos sobre a vila toca mais diretamente nessa ideia de limite, ou seja, práticas realizadas pelos Anciãos para garantir a estabilidade territorial da vila. Esse é o território por eles desejado.

Agora, iremos aprofundar as tensões que ficaram sugeridas nessa primeira parte, de um território que se estabelece a partir de uma política ficcional que cria a imagem de opostos separados, de coesão, soberania, pureza territorial, quando, de fato, há também uma situação de fronteira, de contaminação, de mistura, pois vimos que não há coesão absoluta, nem tampouco, soberania territorial garantida internamente à vila. Há, sim, o estabelecimento de fronteiras, via tratos políticos, que põem em contato, em comunicação, esses opostos, aparentemente separados. Oliveira Jr. diz que a fronteira

[...] é uma terceira força, espécie de material impuro, localizado ali para manter a pureza dos dois lados. É este um local profano por natureza, contaminado pela presença constante do outro a lhe penetrar os caminhos, impedindo uma inteireza que só pode ser atingida por assimilação, e conseqüente desaparecimento de um dos lados: morte da fronteira. (p. 01)

É nessa trama de gestação, nascimento e morte de limites [estabilidades] e fronteiras [tensões] que olhamos para *A Vila* e somos localizados, de alguma forma, na história e na cultura: imagens do filme que nos trazem outras [memórias e alusões]. A vila [local fílmico] estabeleceu-se sob a pretensão de ser o lugar do bem, mas se mostrou, também, como um “lugar-nenhum”.

Essas são palavras que definem o pensamento utópico. Ao sermos assim localizados, são sugados, para dizer de suas imagens, todo tipo de conhecimento que tínhamos sobre essa forma de organização do mundo. Adensamos possibilidades outras de interpretação e reflexão, diante daquilo que ganha existência em nós, a partir do filme.

Carlos Berriel, num artigo chamado *Cidades Utópicas do Renascimento*, publicado na revista *Ciência e Cultura*, de 2004, ressalta características da ilha de Utopia. Seus escritos me ajudaram na compreensão daquelas situações vividas na vila. A Utopia, afirma Berriel, é “uma construção do intelecto, mas também uma obra de fé e de confiança na ação do mundo real”.

Assim também é a vila. Basta lembrarmos que o Sr. Walker era professor de História Americana na Universidade da Pensilvânia e foi de um dos livros que ele utilizava em suas aulas que ele retirou a ideia dos seres que assombram a floresta, elemento fundamental para a criação do espaço utópico, vila.

Essa situação de lugar como coisa pensada aproxima as duas obras, principalmente porque as ações que vestem a ideia da “instituição ideal”, em ambas, o fazem por meio de práticas de convencimento, o que não quer dizer que a existência da figura de um convencido consista em uma relação tranquila. Berriel (op. cit.) fala da ilha, mas suas explicações cabem perfeitamente na vila. Ele diz que

A perspectiva de Morus não é econômica, mas ética: é aquela de um homem da ordem que quer felicidade do povo, mas não através do povo, do qual teme a violência. [...] O dilema que atormenta Morus é comum a todos os utopistas: para salvaguardar a instituição ideal, criada na sua origem para o indivíduo, ele corre o risco de, ao contrário, oprimi-lo. (p. 03)

São com imagens de “opressão” que o filme vai se apresentando para nós, no entanto, esse é um peso suavizado de tal modo, que todo procedimento normativo existente dentro da vila é tido como algo legítimo. Notamos que ambas as obras lidam com essa questão de maneira a abrigar tal carga como se fosse outra coisa, isso resulta, explicou Berriel ao falar da ilha, no entendimento de que “a opressão não está nas intenções, mas nos fatos”.

É assentado nessa perspectiva – de que a vila é um local em que liberdade, alienação e opressão se confundem – que conseguimos entender como se torna legítimo se fazer, em nome do ideal de comunidade, [quase]tudo. A comunidade é o pressuposto utilizado pelos Anciãos como forma de poder. É a imagem que faz da vila o “lugar da felicidade”, mas ainda sim, lugar de e para muitas outras coisas, os que nos faz lembrar aquilo que o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2003) diz. Para ele, comunidade é

[...] um lugar “cálido”, um lugar confortável e aconchegante. É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado. Lá fora, na rua, toda a sorte de perigo está à espreita; temos que estar alertas quando saímos, prestar atenção com quem falamos e a quem nos fala, estar de prontidão a cada minuto. Aqui, na comunidade, podemos relaxar – estamos seguros, não há perigos ocultos em cantos escuros (com certeza, dificilmente um “canto” aqui é “escuro”) (p. 7-8).

A vila é quase tudo isso. Na primeira parte do filme ela assim nos parece. Na segunda parte, surgem os “cantos escuros”. Eles são a penetração, por meio do uso simbólico, da cidade que ficou além-floresta. É em um canto escuro que fica guardada a caixa, onde estão as memórias dos Anciãos daquele mundo que eles queriam ter deixado para trás.

É no que poderíamos chamar de “canto escuro” dos homens – seu coração – que nasce a morte violenta na vila. Bachelard diz, em *A Poética do Espaço* (2005), que “O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes, metade porta. Será uma ilustração para a dialética do interior e do exterior” (p. 146).

Quando utilizo essa imagem dos cantos, dada por Bachelard, me permito olhar para o filme e poder dizer de como ele nos revela a contiguidade e a permeabilidade existente entre o Dentro e o Fora. Essa é a “intimidade” de que falou esse poeta do espaço. Para ele, essas dualidades (a separação das coisas em dentro/fora, vasto/ínfimo, exterior/interior) não podem ser tomadas como dicotômicas ou, nas suas palavras, como coisas “recíprocas”.

Elas não se opõem, como se partilhassem de uma simples figuração geométrica, que “*vê exatamente a mesma coisa* em duas figuras semelhantes desenhadas em escalas diferentes”, afirma, chamando atenção para a dimensão espacial que esses termos nos apontam. Diz ainda Bachelard que “O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados”. (p. 221).

A separação é sempre uma construção [uma aparência] da narrativa e ela tem utilidade. Não fazemos juízo de valor, pois não afirmamos que há uma forma boa e outra má. Reconhecemos a existência de ambas e acreditamos que há sim, um propósito em tais discursos e que eles permeiam, seja pela afirmação ou pela negação, as práticas espaciais contemporâneas.

No percurso pelo filme *A Vila*, suas imagens nos oferecem, até certo ponto, a separação como oposição: as cidades como lugar do mal e o vilarejo como lugar do bem. Ou seja, como forma espacial utópica, o filme tenta manter justamente aquilo que Bachelard chamou de “horrível exterior-interior”. Porém, chega determinado momento em que as imagens se entrecruzam. Elas me parecem com aquilo que o próprio Bachelard chamou de “miniaturização” do mundo. O que fica dentro é um pedaço – simbólico – do fora e é isso que dá condição de (co)existência desses mundos que, de algum modo, convivem por separação, a justaposição.

Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno (p. 159).

A violência e a ganância foram, no filme, os antepostos da esperança por algo bom e o desejo da recuperação da inocência perdida. Estes são os ideais de perfeição levados para dentro da vila. Em nome dessa felicidade, os criadores do pequeno vilarejo levaram para lá todas as formas possíveis para manter vivas as memórias da cidade como lugar do mal, isso fez com que eles trocassem a violência da cidade por outros tipos de violência. A primeira delas talvez tenha sido fazer com que as pessoas não pudessem tomar conhecimento de como a cidade “era”, para além da maldade que eles mesmos conheciam.

Observamos ao longo dos escritos, como cada local fílmico é filho do discurso que o define e vimos, também, como esse mesmo discurso evidencia uma espécie de fluidez, colocando-os em contato, misturando-os, emprestando seus sentidos um ao outro. É por meio desse movimento de separação e mistura de significações que pudemos entender do trato político existente no interior da vila. Isso me fez lembrar alguns aspectos da cidade grega e, portanto, de Aristóteles. Na *polis* de que falava o filósofo, o poder da palavra definia o lugar, criava sentidos e gerava o sentimento de pertencimento.

Foi assim que simbologias, rituais e proibições foram levadas para dentro da vila. Por meio da palavra, que existia para definir as práticas e as crenças dos moradores da vila. Lembremos, por exemplo, da associação da cor vermelha como algo mal, independente de onde ela estivesse, fosse numa flor, em bagas ou em um capuz. O vermelho, para os Anciãos, lembra o sangue de seus entes queridos, derramado violentamente. Na vila, essa é a *Bad Color*, a cor do mal.

## I

Vimos em algumas cenas que, na vila, é por meio desse trato político – ato de convencimento pela palavra e pela persuasão – que entendemos o porquê dos habitantes estarem ali, sem desejarem sair. Chamo atenção para o verbo “desejar”. É ele que me fez trazer a imagem da *polis* grega, de que falava a teórica política (como ela mesma preferia se designar) Hannah Arendt (2004):



O ser político, o viver numa *polis*, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através de força ou violência. Para os gregos, forçar alguém mediante violência, ordenar ao invés de persuadir, eram modos pré-políticos de lidar com as pessoas, típicos da vida fora da *polis*. (p. 35-36)

Uma das cenas em que essa postura de convencimento se dá de forma mais emblemática é a da mãe de Lucius, Alice. Atravessar a floresta era algo proibido, normatizado, o que para os gregos se configuraria como algo “pré-político”. Quando a norma não foi suficiente para regular a vida daquelas pessoas, ou pelo menos de uma delas, veio o “ato político” da persuasão: Alice tenta convencer Lucius de que sua insistente solicitação para cruzar a floresta é algo insano. Ela conta como seu pai havia sido assassinado na cidade, o que, para ele, configura-se como uma perversidade.

Se olharmos com cuidado, veremos como o filme gira em torno dessa relação entre o proibido/permitido e o ato persuasivo, basta lembrarmos da cena em que Sr. Walker tenta convencer os demais Anciãos de que tomou a decisão correta, ao permitir que Ivy saísse em busca de remédios. Ele rompeu com os acordos e com as normas para tomar uma decisão, na suas palavras, “de coração”.

O pequeno vilarejo do filme condensa essas duas esferas. O que ele tem em comum com o mundo grego é a imagem da separação – *dentro e fora*. O filme põe em contato imagens de organizações políticas que definiram, por muito tempo, a relação entre os homens. Essa separação entre *político (polis)* e *pré-político (família)*<sup>23</sup>, nota Arendt (op. cit.), é o que hoje corresponderia à distinção entre público e privado. O modo de vida do pequeno vilarejo é um híbrido dessas duas coisas.

Esse hibridismo me fez lembrar Eduardo Pellejero<sup>24</sup>, que cita o livro de Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción* (2000), falando que [...] “no hay poder capaz de fundar el orden com la

---

<sup>23</sup> Para os gregos, família era a imagem do “pré-político”, pois era assentado na ideia de que a definição das coisas se dava por meio da ordem incontestável daquele que comanda, diferentemente da ideia de família em que o filme se apoia, que mais contemporaneamente, está ligada à imagem de segurança e de amparo coletivo.

<sup>24</sup> Cf.: PELLEJERO, Eduardo **Ficciones políticas y políticas de la ficción**: La sociedad como una trama de relatos. (s/d).

*sola represión de los cuerpos por los cuerpos, sino que necesitan fuerzas ficticias*". (p. 03) e continua dizendo que [...] *"no se puede ejercer el poder apenas por la coerción; es necesario hacer que la gente crea que cierta coerción es necesaria para la vida."* (p. 03). É o que o próprio autor chama de *"red de ficciones"*. De certo modo, é isso que acontece na vila.

Olhando esse aspecto do filme – público e privado –, observamos a forma como ele, em certos momentos, traz para perto essas duas imagens, dando-nos sentidos que não aqueles que as definem apenas como antagônicas. O público, na vila, é constituído a partir da ideia do privado (familiar, comunitário, íntimo) e isso cria uma ambiguidade nas relações, tendo em vista que o "íntimo" (a dor da morte, por exemplo) passa a ser de domínio/interesse público, coletivizado, o que aproxima, gera segurança, fortalece, de certo modo, os laços existentes entre as pessoas que fazem parte daquele lugar.

Retomemos a cena inicial do filme, o enterro de Daniel Nicholson. O sofrimento sentido pelo pai é algo apenas dele, e os demais habitantes da vila, por mais que participem dessa cena, o fazem respeitando essa sua intimidade. Eles observam de longe, emoldurando a tela em que a figura do Sr. Nicholson aparece ao fundo. Aos poucos a câmera avança, colocando-se quase como um personagem que espreita:



A sequência dessas cenas é o almoço coletivo, cenas em que , a vila nos deu suas primeiras imagens de que é “familiar”, uma comunidade, no sentido baumaniano. A morte do menino faz com que o Sr. Walker preceda essa refeição perguntando:

Sr. Walker

*Tomamos a decisão certa ao nos estabelecermos aqui?*

O tom da pergunta nos dá entender que não existe realmente uma dúvida. Ela contrasta, por exemplo, com a cena em que as crianças fazem esse mesmo tipo de questão. Agora, a frase parece carregar o sentido de fortalecimento da ideia de comunidade, em que a dor de um é acolhida pelo coletivo.

O movimento histórico em que a concepção do privado no mundo moderno significa “proteger aquilo que é íntimo” (ARENDT, 2004) tem na vila outro movimento. Ela se coloca como oposta ao indivíduo, de que falou Rousseau, aquele que é revoltado com a sociedade que não lhe permite viver suas “intimidades do coração”.

Na vila, outras intimidades causam esse sentimento de inquietude, são aquelas que não se permitem tornarem-se públicas. Esse movimento existente entre as esferas do público e do privado nos aponta para “o significado mais elementar das duas esferas”, indicando, como afirmou Arendt (op. cit.), “[...] que há coisas que devem ser ocultadas e outras que necessitam ser expostas em público para que possam adquirir alguma forma de existência” (p. 83-84).

Lidamos no filme, ao olharmos para o interior da pequena vila, com esferas políticas de escalas mais próximas. É na intimidade do toque que não acontece, do corpo que hesita em ir ao encontro do outro, dos sentimentos escondidos e proibidos, que observamos a interferência direta naquilo que é comum, pela esfera do privado, por aquilo que pertence à escala do indivíduo. A primeira dessas cenas é a do diálogo entre Lucius e sua mãe:

Lucius

*Há segredos em todos os cantos desta vila. Você não sente isso? Você  
não vê isso?*

Alice Hunt (mãe)

*[...] Talvez devêssemos falar com Edward Walker. Ele poderá...*

Lucius

*Ele esconde também. Ele esconde o sentimento por você.*

Alice Hunt (mãe)

*[...] Por que acha que ele sente alguma coisa por mim?*

Lucius

*Ele nunca a toca.*

Lucius chama atenção para o corpo. Para algo sutil que na esfera pública, ganha uma dimensão tamanha, que se faz perceber como aquilo que sugere algum tipo de manifestação íntima. Em um primeiro momento, Alice fica surpresa, como quem desacreditasse por completo do que foi dito, mas na cena em que estão todos festejando a comemoração do casamento da irmã de Ivy, ela percebe o quanto Lucius tinha razão: o Sr. Walker cumprimenta todos segurando na mão, menos ela.

Esse tipo de acontecimento existente na vila aponta para uma ideia de política em que o universo daquilo que é público e privado partilham de escalas outras e vistas assim, de perto, percebemos quão imbricadas estão, o quanto uma faz parte da outra. É dessa intimidade que se revela, da qual fala Rousseau, trazido por Arendt (op. cit.), que aproveito as imagens que ambos me dão para dizer da vila.

Para Rousseau, tanto o íntimo quanto o social eram, antes, formas subjetivas da existência humana, e em seu caso, era como se Jean-Jacques se rebelasse contra um homem chamado Rousseau. O indivíduo moderno e seus intermináveis conflitos, sua incapacidade de sentir-se à vontade na sociedade ou de viver completamente fora dela, seus estados de espírito em constante

mutação e o radical subjetivismo de sua vida emocional nasceram dessa rebelião do coração. (p. 48-49)

É do coração que nasce a vila e é por ele que ela se vê na iminência de ser findada. Nos amores não correspondidos, podemos ver a maneira com que as pessoas lidam com questões ligadas à intimidade do outro, o que, para nós, implica num ato político, lembrando a ideia medieval de que política era cuidar-da-*polis*. “Cuidar”, portanto, é palavra de ligação, pois ela nos aponta para o percurso realizado, dentro do filme, do primeiro dos três personagens, que observamos ter, nas suas experiências, uma contribuição fundamental na constituição daquilo que já chamamos de território de misturas.

Desse movimento “impuro” de que é feito o filme, configuram-se suas territorialidades. Originadas no contato, feitas de contaminação, passam a existir para nós quando observamos a forma como se estabelecem fronteiras e tencionam os limites. Do território de poder, iremos para dentro de suas reentrâncias: territorialidades. Territorialidade é uma palavra que se refere ao modo como uma pessoa ou um grupo social usa o espaço, cria seu território em diferença, em tensão, em solidariedade com outras formas de usar o espaço – criar território. Esse é o percurso que realizaremos agora.

## LUCIUS: TERRITORIALIDADE QUE CUIDA

Lucius é o personagem da formalidade. Em sua primeira aparição no filme, ele adentra a sala de reunião dos Anciãos para fazer uma reivindicação. Sua postura não é inflamada. Lucius é metódico, centrado. Ele retira um papel do bolso e inicia a leitura do seu discurso apelativo, o que indica, para nós espectadores, e para seus interlocutores, um pensamento organizado e racional.

Ele faz seu primeiro pedido para cruzar a floresta, atraindo para si a responsabilidade de ser *um* no meio de outros, por desejar cruzar a floresta que é proibida,

motivado por sentimentos de querer *cuidar* dos moradores. Ele não acha certo, nem natural, uma criança morrer doente por falta de remédios. Ao adentrar a sala de reunião ele anuncia:

Lucius

*O falecimento do Daniel Nicholson por uma doença,  
e outros eventos, fizeram-me refletir. Eu peço  
permissão para cruzar a floresta proibida e viajar até  
a cidade mais próxima. Buscarei novos  
medicamentos e voltarei. Com relação Àqueles de  
Quem Não Falamos, estou certo que me deixarão  
passar. Criaturas podem sentir emoção e medo. Elas  
verão que minha intenção é pura e que não tenho  
medo.*

Ele começa sua fala explicando que sua presença ali não é algo de conhecimento prévio de sua mãe, isentando-a de qualquer responsabilidade ou represália que seu ato possa ter. Ele não avisa, ele pede permissão. Seu principal argumento é o de que ele é mobilizado por intenções puras e destemidas. Lucius quer cuidar da vila.

Na sequência, é ele que faz companhia para Finton Coin, quando ele está de guarda nas torres de vigia. Finton tem medo de estar lá e a companhia de Lucius lhe passa segurança. E sempre foi assim. Ivy lembra que, quando ela era criança, Lucius segurava em seu braço quando ela caminhava.

Quando Kitty [irmã de Ivy] se declara para Lucius, ela o faz levada pelo impulso e revela seu espírito passional quando, mesmo tendo pedido autorização a seu pai para se casar, ela o fez sem o conhecimento de Lucius. A reação dele frente à declaração de Kitty é de silêncio, pois na sua postura de racionalidade não há lugar para aquele tipo de manifestação. Depois da cena em que Kitty chora por ter sido rejeitada, Lucius aparece, na sequência, entrando na casa do Sr. Nicholson com troncos para a lareira.

Quando Alice, mãe de Lucius, conta para ele como foi a morte de seu pai, ela está tentando inibir o desejo dele de atravessar a floresta e ir em direção às cidades. Sua narrativa é de dor, violência e perversidade. Ela tenta criar em Lucius uma relação entre suas ações e àquelas ocorridas com seu pai. Ele retruca dizendo:

Lucius

*Por que está me dizendo esta perversidade?*

Alice

*Para você saber a natureza do que deseja.*

Lucius

*Eu não desejo isso. Estou sendo sincero.*

*Eu só penso nos moradores.*

*[...]*

*Há segredos em todos os cantos desta vila.*

*Você não sente isso?*

Esse seu desejo é um risco para a vila, enquanto forma de organização espacial e social. Isso é apontado de maneira mais nítida na conversa com sua mãe, que pondera seu pedido. Sua fala é quase como um procedimento normativo, utilizado para acionar a imagem da ameaça e fazer lembrar o risco que se corre em realizar tal percurso. Se, nesse caso, a floresta já não é ameaça para Lucius, é preciso fazer com que ele desista por outro motivo: a cidade, como o lugar do mal.

Alice Hunt (Mãe)

*Nós devemos falar da cidade, apenas uma vez e nunca mais falarmos sobre isso novamente. Seu pai partiu para o mercado numa terça-feira às nove e quinze da manhã. Ele foi encontrado assaltado e nu em um rio imundo dois dias depois.*



Lucius é advertido do perigo que ele corre e, para fazer isso, o discurso de sua mãe é o da cidade como lugar da perversidade, fruto da experiência trágica vivida por ela e pelos demais Anciãos. Em outras palavras, ela estava dizendo para Lucius que ele até poderia querer ir até as cidades, por crer no fato de que a morte de Daniel Nicholson poderia ter sido evitada. Isso se configura como uma causa nobre, argumenta sua mãe, mas ele também precisa assumir a natureza do seu desejo: ele estaria se colocando numa situação de risco.

Mas as palavras de sua mãe não foram suficientes. Ele reage inconformadamente, como se estivesse sendo sufocado, confuso, encurralado entre o desejo de querer fazer o bem àquelas pessoas e o medo associado ao perigo atribuído pela narrativa dos outros à floresta e à cidade. Ele faz lembrar um potro, diz sua mãe. Essa sua obstinação é algo que precisa ser contida. É com essa característica – de um animal difícil de ser domado – que ele atravessou os limites do proibido e ignorou o limite estabelecido. Em momento posterior a essa conversa com a mãe, Lucius é mostrado entrando na floresta e ali caminhando. Momento em que é flagrado por uma criatura.



Era preciso recuperar a imagem de estabilidade do limite: houve o primeiro ataque. O sino é tocado e as pessoas agem como se estivessem executando algo já treinado. Suas ações são coordenadas e todos vão em direção às suas casas, fechando as janelas e se refugiando no porão. No meio desse caos ordenado, Lucius, como uma espécie de guardião da vila, cuida para

que todos fiquem seguros, principalmente, Ivy. No dia seguinte, todas as casas estavam marcadas. Nas palavras do Sr. Walker, a interpretação para o acontecido:

Sr. Walker

*Pelas marcas que encontramos hoje cedo nas  
nossas casas, sinto que estavam nos avisando.  
Eles agiram como se estivessem ameaçados. As  
criaturas nunca nos atacaram sem motivo.*



Era preciso dar um contexto ao acontecido. Criar um “motivo” para justificar o ataque era manter nítida a imagem do limite, da borda, pois isso significaria dizer que a atitude dos seres da floresta era uma “reação” a algo. Encontrado esse algo, estaria realizada a ligação do sentido dado ao ataque dos monstros a alguma causa que legitimasse o próprio ataque, criando assim, uma situação de causa e efeito.

Ao fazer com que os demais moradores associassem o sentimento de medo ao desrespeito ao limite, como se a existência de um só se desse em decorrência do outro, os Anciãos estariam prezando para que essa ligação de sentidos ocorresse de forma naturalizada nas pessoas, o que significa dizer que essa relação deve acontecer como algo incorporado, internalizado, deve passar despercebidamente.

Essa seria mais uma das estratégias dos criadores da vila para orientar a maneira como as pessoas deveriam se relacionar com aquele ambiente e, assim, garantir que os que estão dentro não desejassem sair, cruzar a floresta em direção ao outro lado. Lucius, mesmo sem saber, legitima essa estratégia. Ele não é o personagem que questiona, conscientemente, os limites que sustentam aquele território e a forma como a vida das pessoas está organizada dentro dele. Suas ações são no intuito de preservá-la, de aprimorar a vida ali vivida, mas, ironicamente, elas causam um impacto que ele não esperava e ele se sente culpado por isso.

Após o ataque, os Anciãos fazem uma reunião para investigar o acontecido. Lucius deixa um bilhete:

Lucius

*Por favor, leiam para que todos ouçam. Eu sou responsável por este fardo. Anteontem eu cruzei a linha proibida da Floresta Covington e fui testemunhado por um Daqueles De Quem Não Falamos. Eu lamento muito. Eu envergonhei minha família e a mim mesmo. Rezo para que minhas ações não causem mais dor. Com profundo pesar, Lucius Hunt.*

Sr. Walker

*Não se aflija. Você é destemido de uma forma que eu jamais saberei.*

Arendt (2004) diz que a esfera pública é o lugar do comum, no sentido de que “tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos” (p.59) e é justamente numa reunião pública que Lucius anuncia ser o responsável por aquela “tragédia” e ele diz claramente que sua atitude envergonhou a ele mesmo (esfera da intimidade, daquilo que é só dele) e a sua família (esfera pública, daquilo que é comum a todos). Família aí parece ir além dos laços de sua mãe, mas diz respeito ao lugar que o ampara: a vila como um todo, imagem da comunidade, a mesma que ele quer cuidar.

Lucius assume posição de destaque. Seus feitos são em público ou publicizados – como a Brincadeira da Coragem, a qual ele detinha o recorde – e assim ele vai se definindo como personagem-herói, o que nos traz outro aspecto da relação entre o público e o privado:

Ao invés de ação, a sociedade espera de cada um dos seus membros um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a “normalizar” os seus membros, a fazê-los “comportarem-se”, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada (ARENDT, op. cit., p. 50).

A vila tenta fazer isso com as pessoas. Suas ações são normatizadas, a ponto de quase não restar lugar para o inusitado como forma de expressividade. O próprio Lucius, das vezes que adentrou a sala de reunião dos Anciãos para fazer reivindicações, não o fez de maneira impulsiva. Ele sempre levava seu discurso escrito num papel, sinônimo de um comportamento racional, considerado apropriado dentro da vila. Porém, a vila é uma tentativa e, por isso, ela nos parece estar mais próxima da *Ágora*, de que fala Bauman (2000). Para ele, nesse espaço, que é público e privado ao mesmo tempo,

[...] é onde os problemas particulares se encontram de modo significativo – isto é, não apenas para extrair prazeres narcisísticos ou buscar alguma terapia através da exibição pública, mas para procurar coletivamente alavancas controladas e poderosas o bastante para tirar os indivíduos da miséria sofrida em particular; espaço em que as idéias podem nascer e tomar forma como “bem público”, “sociedade justa” ou “valores partilhados”. (p. 11)

É por esse tipo de sociedade que Lucius luta. Ele quer “tirar os indivíduos da miséria sofrida em particular”. Está sempre disposto a ajudar. Há alguém que ele reserva atenção especial, Ivy:

Ivy

*Por que você está nessa varanda?*

Lucius

*Não é seguro.*

Ivy

*Há outras varandas.*

[...]

*Como você é tão corajoso, quando os outros morrem de medo?*

Lucius

*Não me preocupo com o que acontecerá, somente com o que deve ser feito.*

[...]

Ivy

*Quando formos casados, você dançará comigo?*

*Acho dançar muito agradável.*

*Por que não pode dizer o que tem na cabeça?*

Lucius

*Por que não pára de dizer o que tem na sua?*

*Por que deve liderar, quando eu quero liderar?*

*Se eu quiser dançar, eu lhe pedirei pra dançar.*

*Se eu quiser falar, abrirei a boca e falarei.*

*Todos me aborrecem para que eu fale mais.*

*Por quê? Por que devo dizer que só penso em você desde que acordo?*

*Como ajudaria dizer que às vezes não posso pensar com clareza, nem  
trabalhar direito?*

*Qual é o benefício de lhe dizer que a única vez que sinto medo,*

*como os outros, é quando a vejo em perigo?*

*É por isso que eu estou nesta varanda, Ivy Walker.*

*Temo pela sua segurança, mais do que os outros.*

*E, sim, dançarei com você na noite do nosso casamento.*

Esse diálogo se dá em uma cena especialmente elucidadora da territorialidade de Lucius. As práticas espaciais desse personagem desenvolvem-se no sentido de preservar a vida como ali é vivida. Nessa cena sua coragem é usada para proteger aquilo que está dentro: dentro dele – o amor por Ivy – dentro da vila – a vida ali vivida. A coragem dele faz com que assuma os perigos, arrisque-se em locais arriscados – a varanda na qual está, sempre na intenção de proteger, de cuidar. Mesmo o desafio dos limites, a entrada na floresta, o desejo de cruzá-la, têm a intenção de preservar a vila, seus moradores, a forma de vida que ali foi constituída. Uma vida pensada a partir da proteção àqueles que se ama.

Lucius, finalmente, entrega-se ao amor e resolve tomar uma atitude em relação aos seus sentimentos por Ivy. Porém, mal sabia ele, que sua atitude seria aquilo que instalaria a

maior crise dentro da vila. Falaremos agora do personagem que consideramos como o principal no estabelecimento dessa tensão.

## NOAH: TERRITORIALIDADE QUE SUBVERTE

Noah é o personagem que subverte a ordem territorial dada pelos Anciãos. Diferente de Lucius, ele não reconhece as fronteiras. O filme vai, aos poucos, nos apresentando esse personagem, nos fazendo entrar em contato com sua personalidade. Várias são as cenas em que sua postura destoa das demais pessoas. Ele, quase sempre, reage de modo diferente do restante. Logo no início do filme, na cena em que todos estão almoçando, escuta-se um uivo vindo da floresta. Todos olham com ar assustado, mas Noah dá gargalhadas e bate palmas, a mesma reação que tem quando do primeiro ataque das criaturas. Ele não parece amedrontado e, tomado pela euforia, profere gritos de “venham”, repetindo isso insistentemente.

Em uma cena posterior no filme, Noah aparece com bagas vermelhas nas mãos, evidenciando que as havia colhido fora dos limites permitidos, uma vez que *dentro* do território da vila toda a aparição da cor vermelha era imediatamente extirpada.

Outro momento é quando ele está batendo em outras pessoas com um graveto. Ivy lhe chama atenção, de modo a nos sugerir que aquela não teria sido a primeira vez, pelo contrário. O fato dela mostrar para Noah o quarto de punição demonstra que ele era uma pessoa teimosa e que a ameaça talvez fosse a forma pela qual ele conseguisse entender que estava fazendo algo de errado dentro das normas ali estabelecidas.



Sua principal ação, nesse sentido, foi o crime cometido contra Lucius, pois colocou em risco a continuidade da própria vila e, com ela, todo o tratado político constituído até então. Vimos que tudo aquilo que era proibido na vila, de alguma forma, estava ligado à cidade. Isso porque a relação entre cidade e vila, por meio de simbologias, era algo sabido apenas pelos Anciãos.

Com o crime de Noah contra Lucius era como se a Cidade, *lugar mal, onde pessoas más vivem*, nas palavras do personagem Finton, se fizesse objetivamente presente, por isso, o surgimento da dúvida sobre a continuidade daquele local. Noah é o personagem que cria essa fissura naquele território dado pelos Anciãos como único. Ele o põe [o território] em crise. Vamos lidar agora com a maneira pela qual o filme apresenta essa situação.

Voltemos à cena em que Ivy repreende Noah por estar batendo nas pessoas. Na sequência, eles vão até a *Pedra do Descanso*. Lá encontram Lucius e trocam algumas palavras. Subitamente, Noah retira do seu bolso bagas vermelhas e as coloca na mão de Ivy. Lucius automaticamente chama atenção: *Bad Color!* Imediatamente as bagas devem ser enterradas. Ela, a cor ruim, atrai os monstros da floresta. Ivy repreende Noah dizendo para ele não mais colhê-las. No entanto, ele as tira do próprio bolso e revela para ambos que havia violado os limites territoriais estabelecidos. Lucius imediatamente se reporta aos Anciãos.



Lucius

*Noah Percy deu a Ivy Walker bagas da cor ruim. Quando indagado onde as encontrou, por elas serem diferentes de outras que vi, ele apontou para desenhos na Pedra do Descanso. Creio que Noah Percy entrou na floresta e fez isso em várias ocasiões. Também acredito que, devido à inocência dele, as criaturas que residem na floresta não o feriram. Isso fortaleceu meu sentimento de que eles me deixarão passar se sentirem que não sou uma ameaça.*

Com essa descoberta, a sensação de território seguro se põe, publicamente, em risco e aquele modo de vida vê-se diante de sua primeira situação de ameaça. A floresta fica exposta como local permeável e a sua travessia torna-se algo ainda mais possível. O conhecimento de que Noah havia entrado na floresta não foi suficiente para que houvesse um ataque das criaturas, pois ele era um personagem que sofria de problemas mentais, portanto, para os demais, ele era alheio aos tratos políticos ali estabelecidos, que fica exposto quando nos deparamos com o pensamento dos demais em relação à participação/contribuição de Noah na manutenção da estabilidade territorial da vila, quase todas as suas ações destoantes são negligenciadas pelos demais. Sua entrada na floresta não foi motivo de pânico devido a essa “inocência”, característica de comportamento tributário de sua loucura.



O estigma do personagem louco, me fez lembrar que o *Louco* é, no *Tarô*, a carta em que um jovem caminha tocando sua flauta, seguindo uma borboleta e, por isso, não consegue perceber o precipício que está à sua frente. Um cão o segue tentando avisá-lo, mordendo seu calcanhar.

Algumas interpretações desse personagem dizem que ele simboliza “a busca de algo que procurava, como um desejo que, de repente, extravasa uma busca que foi sufocada durante muito tempo”<sup>25</sup>. Talvez, o fim da busca de Noah tenha sido a descoberta de que Ivy iria se casar com Lucius. Assim que soube da notícia, ele comete o crime.

Vejo nas palavras de Fernando Pessoa<sup>26</sup> algum sentido para essa loucura de Noah. Com o poeta, aprendi a olhar para este personagem com mais respeito, pois o louco, diz Pessoa, é aquele que:

*[...] fala aos constelados céus  
De trás das mágoas e das grades  
Talvez com sonhos como os meus...  
Talvez, meu Deus! Com que verdades!  
As grades de uma cela estreita  
Separam-no de céu e terra...  
Às grades mãos humanas deita  
E com voz não humana berra...*

Não estamos tratando a loucura como sinônimo de desrazão. Noah vivencia a dor de perder Ivy e esse sentimento nada tem de loucura e, sim, como algo que é resultado da maneira como Ivy o tratava. Ela era a única que lhe dava atenção e carinho na vila com igualdade. Os demais, simplesmente não ligavam para as atitudes dele.

Noah, após o crime, senta-se numa cadeira de balanço na varanda de sua casa. Suas mãos estão sujas de sangue e ele, em desespero, pronuncia, numa mistura de risos e

---

<sup>25</sup> Cf.: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Louco\\_\(Tarot\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Louco_(Tarot))>

<sup>26</sup> PESSOA, Fernando. “O Louco”. In: **Poesias Inéditas**. (s/d)

lágrimas: *Bad Color!* Essa mistura de riso e choro, de desespero e calma é atributo do louco, é o “berro” do louco, de que falava Fernando Pessoa.



Ao dizer isso imediatamente nos salta as imagens da flor e das bagas vermelhas e, com elas, as falas da mãe de Lucius e da Sra. Clark sobre as mortes sofridas por seus entes queridos na cidade. Noah, com sua ação, transforma-se em um personagem da cidade, estando na vila. Ele cria a imagem de fronteira, mistura vila e cidade, aproximando os sentidos apontados até então no filme que, de forma sutil, ganha maior evidência a partir dessa cena.

Dessa mudança de perspectiva sobre a relação das pessoas com a vila é que vimos que o segundo ataque das criaturas agora mostrava-se outro. Os animais dilacerados e espalhados por toda a vila não pareciam corresponder com o primeiro, mostrado à luz do dia, que se utilizava de marcas pintadas nas paredes e batidas para causar medo nas pessoas. O segundo tinha o tom mais aterrorizante e macabro. A sensação é a de que um se contrapunha ao outro:



Mais tarde o filme nos revela que Noah era o responsável pela morte desses animais dilacerados<sup>27</sup>. O medo produzido pelos Anciãos – que serviria para manter e, até mesmo, fortalecer o sentimento de família, em que uns tomam conta dos outros – com as práticas de Noah, vira terror. Passamos a lidar com duas instâncias do medo. Aquele produzido pelos Anciãos parece-me com o referido por Bauman, no seu livro *Em busca da política* (2000), o “medo oficial”, que é construído, pensado, para ter uma finalidade, definidamente estruturado. Já o medo introduzido por Noah rubrica, nas palavras do próprio Bauman, incerteza, insegurança e instabilidade, o que proporciona o questionamento dos demais moradores, se aquele seria o melhor lugar para se viver.

<sup>27</sup> Se voltarmos à cena em que as pessoas estão comemorando o casamento de Kitty, podemos notar que Noah não aparece e como ele é um personagem que, em todas as suas cenas, não passou despercebido, nos é dado sugerir que ele não estaria ali, mesmo sem aparecer nas imagens. Há também a cena em que sua mãe entra no quarto do castigo para levar-lhe alimento e toma conhecimento de que Noah havia fugido. Naquele instante ela encontra, dentro do buraco onde eles guardavam uma fantasia de monstro, ossos e penas dos animais.

Noah instala na vila essa sensação de insegurança, de princípio de perda de identidade. Porém, do mesmo modo que a territorialidade de Lucius redundava numa ironia – personagem que cuida, contribui para a instalação da crise – o mesmo acontece com a territorialidade de Noah – personagem que gera a crise, mas que tem em si, a possibilidade de continuidade da vila. Isso ocorre quando nos deparamos com a derradeira ação de Noah como negação dos limites do território: ele vai em busca de Ivy e a persegue na floresta.

Até certo ponto da perseguição, não nos é revelado ser Noah o monstro que ataca Ivy, mas quando isso ocorre e voltamos a essas imagens, notamos indícios de um monstro da floresta diferente daquele que aparece no interior da vila. Primeiro, pelo grunhido, que agora parece ser de um animal feroz. Antes isso não era tão evidente assim. Depois, quando a câmera gira em torno de Ivy e nos revela o monstro. Ele está parado em frente a ela. Sua feição agora, também é diferente, mais assustadora, eu diria. Essa diferença na forma visual e sonora foi uma escolha intencional do diretor. Crash McCreery, o desenhista das criaturas diz:

McCreery

*Fizemos duas versões da criatura. Uma versão seria a dos velhos [Anciãos], um tipo simbólico de criatura, que não podia ser mencionada, teria que ser evitada e respeitada. A outra criatura seria a de Noah. Um louco, uma versão deformada. Ele a leva ao extremo.*



Quando Mc’Creery diz que Noah “leva ao extremo”, ele está se referindo à concepção da figura do monstro, mas podemos tomar essa sua afirmação e estendê-la à sua participação no tensionamento do território criado pelos Anciãos: ele o leva ao extremo, quase.

Noah, com essas suas ações, desestabilizou os limites e estabeleceu fronteiras outras: subverteu ações, rebelou corações. Por causa dele, os contratos territoriais foram desfeitos para serem refeitos, [se assim os criadores da vila desejassem], pois, diante de tudo o que estava acontecendo, os próprios Anciãos veem-se permeados pela dúvida de continuar ali, pois aquela era a primeira geração dos moradores da vila e ela já se via preenchida por situações outras que não aquelas por eles idealizadas. Sr. Walker argumenta:

Sr. Walker

*- Quem você acha que continuará esse lugar, esta vida? Você vai viver para sempre? Nosso futuro depende deles. É em Ivy e Lucius que este estilo de vida continuará. Eu arrisquei. Espero que sempre possa arriscar tudo pela causa justa. Se não tomássemos essa decisão, não seríamos mais inocentes. No fim é isso que protegemos aqui – inocência. Não estou disposto a abrir mão disso.*

A vila vê-se em uma situação em que o sentido dado a ela, idealizado inicialmente pelos Anciãos, está agora em risco. Nas palavras do Sr Nicholson:

Sr. Nicholson

*Deixe-a ir. Se acabar, acabou. Somos motivados por esperança. Esta é a beleza deste lugar. [...] Ivy é motivada por esperança. Deixe-a ir. Se este lugar for meritório, ela terá sucesso em sua busca.*

A sorte está lançada. A vila precisa “encontrar a si mesma” e, para isso, os Anciãos apostam na personagem que estabeleceu relações territoriais completamente distintas das demais: Ivy.

# IVY: TERRITORIALIDADE DO INVISÍVEL

O território que nos foi dado pelos Anciãos, tiveram em Lucius e Noah, contribuições de reconhecimento e não-reconhecimento de ambos os personagens. Os dois, de algum modo, realizaram ações, as quais criaram, ora uma situação de estabilidade dos limites estabelecidos e que davam solidez àquele território utópico, ora circunstâncias de tensionamento desses limites, fazendo com que eles chegassem ao quase extremo de serem desfeitos.

Ivy é a personagem que, dentro da vila, dá condições de ser restabelecida a antiga condição de normalidade daquela situação de crise. No entanto, isso é deixado em aberto pelo filme, pois termina assim que ela retorna do além-floresta e nos permite a dúvida do que ela contaria de sua trajetória pela floresta proibida e do que ela encontrou na Cidade.

Já em uma instância mais ampla [aquela além-filme], Ivy nos indica, através de sua particular experiência, tanto dentro da vila, como dentro da floresta, que há outras referências espaciais que definem a relação das pessoas com aquilo que as cerca e com o que existe dentro delas mesmas em relação a esse suposto exterior. Diante de um mundo que é dito e conhecido predominantemente através da visualidade, Ivy nos permite verificar que existem outros aspectos que contribuem para a nossa forma de pensar e agir no mundo. Sua trajetória dentro da vila lembrou-me Mario Quintana, que, em um trecho de “O Mapa” (s/d)<sup>28</sup>, diz:

*Olho o mapa da cidade  
Como quem examinasse  
A anatomia de um corpo...*

---

<sup>28</sup> Cf.: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/quinta1.html#omapa>>

Mario Quintana olha para um mapa feito de memórias e o faz como se estivesse examinando seu [próprio] corpo. O poeta faz referência direta a uma forma de experiência espacial e de conhecimento de mundo feita via memória [quando ele fala especificamente das ruas de Porto Alegre] e todos aqueles outros meios de entrada de informações e produções de significações que temos com o mundo, que não apenas os olhos.

Ivy tem, na vila, um mapa que lhe é extensão do próprio corpo e, na floresta, ela o inventa, via informações que já haviam sido dadas pelo seu pai, mas, também, com tudo aquilo que ela consegue captar naquele devido instante que lhe chega, principalmente, por meio dos ouvidos e do toque nas coisas. Lucius, em uma conversa com ela, pergunta se ela não tem raiva por não conseguir enxergar. Ela lhe responde:

Ivy

*Eu vejo o mundo, Lucius Hunt.*

*Não da mesma forma que você.*

O filme tem uma maneira peculiar de indicar na imagem e no som, como se dá essa forma diferenciada com que Ivy vê o mundo. Nas suas primeiras aparições, não há indícios, aqueles dos mais clássicos, como por exemplo, um desfoque ou um som de zumbido, que nos indique, na própria imagem, sobre a cegueira de Ivy, isso só acontecerá no decorrer das cenas. Ela anda, corre, olha em direção às pessoas, fala com elas como se as visse. Nem o cajado que ela carrega, logo de início, nos sugere que ela o utiliza para tatear as coisas a sua volta.

Sua sensibilidade é tamanha que ela reconhece, inclusive, a mudança de respiração de Lucius, quando ele percebe que ela está segurando algumas bagas vermelhas [*Bad Color*] colocadas em sua mão por Noah. É, aos poucos, que a banda sonora do filme, junto com as formas de enquadramento e foco, vão nos configurando esse espaço [da vila] que Ivy parece conhecer tão bem.

A primeira situação que nos é mostrado o som como um elemento fundamental na composição do espaço em Ivy – sua territorialidade – é quando os moradores estão no salão de festas, dançando e comemorando o casamento de Kitty. Há um preenchimento de sons de piano, gargalhadas e batidas de pés no chão. Todos dançam alegremente.



De repente, Ivy escuta um grito de criança. O som agora é o de uma espécie de zumbido. O espaço que vimos pela imagem, agora deixa de ser aquele quadro geral para compor, pelo som, um espaço feito na relação de Ivy com o seu entorno. Após o grito, a banda sonora empresta os ouvidos de Ivy para o espectador, que passa a escutar as coisas como se fosse ela própria.

A imagem faz do som, para o espectador, como se fosse uma câmera subjetiva, aquela em que o foco preenche a tela e nos dá a sensação de que estamos vendo do ponto de vista do personagem. É esse *estar-no-lugar-do* [personagem] que garante para nós [espectadores] a realização do movimento de composição de um espaço na cena. No caso de Ivy, isso é ainda mais evidente, devido à importância do som na constituição do seu espaço no filme.

Quando Mary Ann Doane (In: XAVIER, 1983) fala da relação de sincronia que o cinema foi estabelecendo entre a voz [a fala dos personagens] e o corpo [movimento da boca, por exemplo], ela afirma que

O valor da reflexão sobre o emprego da voz no cinema a partir de sua relação com o corpo (o do personagem, o do espectador) está em uma compreensão do cinema sob uma perspectiva topológica, como uma série de espaços incluindo o do espectador – espaços os quais são freqüentemente hierarquizados ou mascarados um pelo outro a serviço de uma ilusão representacional. Entretanto, qualquer que seja o arranjo ou interpenetração dos vários espaços, eles constituem um *lugar* onde a significação se intromete. As diversas técnicas e estratégias para o desenvolvimento da voz contribuem fortemente para a definição da forma que este “lugar” assume (p. 475).

A “definição do lugar” está também fortemente ligada àquilo que a própria Doane nos apresenta como “perspectiva” sonora, que é justamente a técnica de se criar a impressão de profundidade e localização das coisas e pessoas através do som que no permite dizer da existência de um *espaço sonoro*, que é aquele que existe até onde vai ou de onde chega o som,

para quem o ouve, seja espectador ou personagem, seja na tela ou na diegese. Assim, Doane (In: XAVIER, op. cit.) explica:

A voz [ou qualquer outro som] necessita estar ancorada em um determinado corpo [não necessariamente o corpo humano], o corpo necessita estar ancorado em um determinado espaço. O espaço visual fantasmático que o filme constrói é suplementado por técnicas planejadas para espacializar a voz, localizá-la, dar-lhe profundidade, emprestando assim aos personagens a consistência do real (p. 461).

Isso reforça o argumento de que som e imagem não são elementos autônomos no filme e é no conjunto deles que tomamos partido daquilo que Doane chama de “alucinação sensorial”, pois é ela que cria a sensação de que há, por exemplo, algo para além daquilo que aparece na tela, o extra-campo.

Ivy é a personagem que realiza essa ponte, que liga os espaços, que têm em si uma maneira outra de lidar com o grande território estabelecido pelos Anciãos, pois, para ela, os marcos visuais existentes na vila para sustentar os limites fronteiriços, por exemplo, não funcionam do mesmo modo que para os outros, salvo a existência dos sinos que ficam nas torres de vigia e nas trilhas existentes dentro da vila, que são utilizados como alarme, no caso de um ataque das criaturas.



No caso de quando ela está brincando de esconde-esconde com Noah, a situação é a de quem desconhece ou não se importa com essa espécie de demarcação territorial ali existente. É noite e ela está bem próxima à linha de tochas que demarca até onde vai a instância da vila. Qualquer outra pessoa, à exceção de Lucius, não ficaria tão próximo assim da borda, salvo quando da brincadeira da coragem, em que o espaço e a situação são destinados a que as pessoas se coloquem em uma situação de quase-ameaça. Em qualquer outro lugar, essa sensação de segurança não era algo garantido.

Seus percursos e trajetórias dentro da vila são outros. De todos estes percursos, aquele que mais me chama atenção é quando Ivy, na manhã seguinte após ela e Lucius terem assumido os sentimentos de um pelo outro e decidido que iriam se casar, ela recebe a notícia de que Noah estava sujo de sangue e que não era o dele. Enquanto todos os moradores batem de porta em porta em busca de alguém ferido, Ivy parece já saber o que havia acontecido. Ela segue em direção à casa de Lucius. A câmera acompanha sua trajetória como se estivesse nos seus pés, focalizando-a de baixo para cima.

Nesse momento, Ivy precisa contar os passos em voz alta, sua respiração é ofegante, quase como a de quando a vila estava sendo atacada e ela ficou na porta de sua casa com o braço estendido, esperando que Lucius viesse salvá-la. Ivy chora e na medida em que se aproxima da casa de Lucius, o zumbido – que sempre acompanha as situações em que o diretor quer que escutemos com os ouvidos – vai ficando mais forte, e os sons do ambiente ficam ecoados.



Chegando à porta da casa de Lucius, ela deixa seu cajado de lado e sobe as escadas. A porta está aberta. Ela bate e com uma voz desesperada pede para que Lucius responda. A imagem está desfocada. Ela vem em direção ao primeiro plano e no exato instante em que toca Lucius com os pés, ela entra em foco e o som de uma suave brisa toma o lugar do zumbido. Novamente, o som dizendo do espaço.



Ivy se agacha e tateia o corpo de Lucius, toca sua mão, leva a cabeça dele até seu colo, passa o dedo entre seus cabelos como se quisesse trazer sua vitalidade de volta. Finalmente, alguém chega à casa e vê aquela situação e, imediatamente, grita por Sr. Walker. Quando ele aparece, Ivy anuncia:

Ivy

*Papai, não posso ver a cor dele.*

O desespero de Ivy converte-se na maior das violações dos limites da vila: seu pai a envia para as cidades em busca de remédios. Antes de fazer isso, o Sr. Walker caminha com Ivy. Ele estava lhe contando sobre a morte de seu avô, espécie de ante-sala do que estaria por vir. Eles param em frente a um portão e o Sr. Walker pergunta se ela sabe onde eles estão. Sem exitar, ela afirma: “no antigo depósito, que não deve ser usado”. Passos, subidas e descidas,

tato, olfato, essas são as referências espaciais que Ivy dispõe para se orientar na vila. Para ela, o espaço é feito de sabores:

Saborear é uma palavra que trás consigo o sentido do gosto, de paladar. É como se minha experiência com o mundo fosse mediada [também] pela boca e não apenas com olhos. Ao fazer esse deslocamento, minha intenção é a de incluir os demais sentidos de que dispõe o homem na sua mediação com as coisas [...] Saborear o mundo significa reconhecer, em grande medida, que o espaço contém cheiros, gostos, sensações, esbarrões, piscadelas, náuseas, enfim. Experienciamos o mundo de corpo inteiro, com o estômago, com a boca, com as mãos, com o nariz, e também com os olhos (QUEIROZ FILHO, 2007, p. 01-02).

Há um deslocamento deliberado no sentido de captura da realidade e da criação de sentidos no mundo. Ivy nos põe em contato com isso. Dentro do depósito, um toque lhe permite conhecer outra vila.



Essa é a cena em que o filme revela para os espectadores que a vila é fruto de uma criação de poucos e que, a maioria das pessoas que estão ali, não sabem disso, apenas um determinado grupo. Para Ivy, essa experiência é o que vai lhe propiciar segurança para atravessar a floresta, pois ali ela fica sabendo que os monstros da floresta são uma invenção de seu pai, em comunhão com os demais Anciãos.

São eles, inclusive, os primeiros que, nessa situação, olham para a cegueira de Ivy como um impedimento. Antes da partida de Ivy, o Sr. Walker vai comunicar aos demais Anciãos sobre sua decisão e é repreendido por quase todos eles, mas são as palavras da Sra Clack aquelas que argumentam sobre a cegueira. Ela diz:

Sra. Clack

*Como você pôde mandá-la? Ela é cega.*

Sr. Walker

*Ela é mais capaz que muitos nesta vila e é motivada por amor.*

*O mundo se move por amor. Ajoelha-se diante dele em reverência.*

Até então, a cegueira de Ivy não é mostrada no filme como uma doença. Ela não é, de forma alguma, uma pessoa que tem limitações de mobilidade nem, tampouco, é negligenciada a sua participação naquela comunidade por conta de ser cega. Porém, seu pai acredita que esse é o seu diferencial. Para ele, Ivy [juntamente com Lucius] é quem dará continuidade à vila, quem irá liderar os outros, assim como ele o faz agora.

É em Ivy que se encontra a força para o estabelecimento de fronteiras, pois é ela quem está por realizar a experiência da mistura. Fernando Pessoa fala de um legado assim como este de Ivy: que partilha com os demais uma “alma com fronteiras”. É quase como se ele fosse seu pai e estivesse falando dela, argumentando sobre sua potência. Com as palavras do poeta lusitano, a sensação é a de que olhamos para Ivy por dentro, com intimidade. Assim, leio Pessoa e, ao mesmo tempo, escuto Ivy:

[...]  
*Que eu quero sentir tudo  
De todas as maneiras.  
Do alto de ter consciência  
Contemplo a terra e o céu,  
Olho-os com inocência:  
Nada que vejo é meu.  
Mas vejo tão atento  
Tão neles me disperso  
Que cada pensamento  
Me torna já diverso.  
E como são estilhaços  
Do ser, as coisas dispersas  
Quebro a alma em pedaços  
E em pessoas diversas.  
E se a própria alma vejo  
Com outro olhar,  
[...]*

Fernando Pessoa – Poesias Inéditas<sup>29</sup>

E assim, o Sr. Walker a envia. Ivy empacota suas coisas e entra na floresta, rumo à Cidade mais próxima. Alguns dos escritos sobre a trajetória de Ivy dentro da floresta estão compondo a parte do *Entre*, mas eles também dizem respeito a sua territorialidade e estão lá porque acreditamos que aquelas são situações que nos ajudam a entender melhor sobre os significados da floresta para a vila, muito mais do que a experiência com o território vivenciada por Ivy, propriamente.

Para nós, há um acontecimento marcante na travessia de Ivy pela floresta e é, em torno dele, que sua territorialidade ganha contornos de fissura. Isso ocorre a partir do

---

<sup>29</sup> Cf.: PESSOA, Fernando. “Deixo ao Cego e ao Surdo”. In: **Poesias Inéditas**. (s/d)

momento em que Ivy perde as referências espaciais que havia recebido de seu pai para se locomover dentro da floresta, ao mesmo tempo em que vai criando suas próprias, através do seu percurso: alguns momentos antes dela ser perseguida por Noah e, a partir disso, até a morte dele.

Ivy está caminhando pela floresta, orientando-se pelas instruções de seu pai: escutando o barulho e seguindo o curso do riacho. Ela segue até chegar à beira de um buraco. Porém, quando ela vai contorná-lo, sua borda, bastante úmida, não segura seu peso e desaba. Ela consegue se segurar e, com dificuldade, volta à superfície. Pega seu cajado e dá a volta até encontrar uma grande árvore tombada. Ao tateá-la, Ivy grava ali o primeiro marco espacial que não fazia parte do mapa mental dado por seu pai. Ela inclui referências a esse mapa que não faziam parte dele. Esse é o início de experiência na floresta que diz respeito a uma territorialidade circular, pois ela começa neste buraco e termina nele: a morte de Noah. Antes, há o ataque.

Ivy segue seu trajeto e, mais adiante, seu cajado quebra. O som emitido, é seguido por outro. Não é um barulho de galho. Ivy tem a sensação de não estar sozinha. Ela arremessa uma pedra que é jogada de volta. Ela escuta pegadas fortes vindo em sua direção. Em desespero, ela corre desorientada pela floresta. Mais uma fuga daquele território seguro, em que o caminho já está definido por referências já tomadas por outro.

Depois de certo tempo de corrida, ela resolve parar e, nesse momento, a câmera a mostra de cima: Ivy está no centro de uma área repleta de bagas vermelhas:





Ivy chegou à outra extremidade do seu percurso circular, de ida e vinda, mas essa é uma referência apenas para o espectador, que olha para essa cena e sabe que ela está quase no ápice de sua tensão, que culmina com o ataque, propriamente. A câmera muda de posição. Agora Ivy é mostrada de costas, como se alguém a observasse. Ela é atacada. O monstro vai em sua direção e a empurra. Ela foge novamente. Corre pela floresta, quando, de repente, encontra o tronco que havia tomado como referência do buraco no qual havia caído.

Nesse momento, o território para ela deixa de ser hostil. A trilha sonora nos ajuda a acompanhar essa mudança. A música acelerada e agressiva misturava-se à respiração ofegante de Ivy, porém, quando ela encontra o tronco, há um rompimento. A música deixa de ser assustadora para dar lugar ao som de violino, suave e esperançoso, mas antes, ela ainda precisava se livrar de um último entrave. Ivy orienta-se, toma posição e espera, até o último instante. Ela para em frente a ele de braços abertos e espera por um novo ataque:



No último instante, ela se esquivava e a criatura [Noah] cai no buraco e morre: fim do ciclo. Sua experiência com a floresta deixa de ser uma “muralha de som” [na expressão de Steve Boeddeker, designer de som], repleta de impedimentos e obstáculos, para ser apenas passagem. Ivy segue sua trajetória.

# TRAÇOS E GRAFIAS

*marcas de um fazer geográfico*

*Todos os meus escritos ficaram inacabados; sempre novos pensamentos se interpunham, associações de idéias extraordinárias e inexcluíveis, de término infinito ... O Caráter da minha mente é tal que odeio os começos e os fins das coisas, porque são pontos definidos.*

(Fernando Pessoa – Quando Fui Outro)



Esta tese deixa traços: marcas de um fazer geográfico. Eles foram feitos de uma grafia que se propôs a olhar um filme e, dele, seguir adiante. O argumento de que há geografias de cinema foi um começo, um delineamento. A mão, por vezes, tremia, fazendo com que as marcas dessa trajetória se mostrassem como rabiscos, pouco definidas.

Era necessário correr o risco, já sabido de antemão, quando da escolha de se estudar imagens do mundo, dentro de uma ciência fortemente marcada pela visualidade – como nos estudos de paisagem –, que localizava boa parte do seu poder de afirmação como conhecimento nas perspectivas de dizer desse mundo, a partir dele mesmo e das formas físicas concretas ou, quando muito, abstraídas do pensamento lógico-matemático das ciências naturais. Mesmo os estudos ditos “culturais”, na sua maioria, terminavam por se concentrar nas manifestações ditas subjetivas, no espaço, ainda tomado como forma material e concreta.

Ao aproximarmos Cinema e Geografia, foi preciso apreender para aprender e, talvez, o maior dos aprendizados, que se transforma em proposta de conhecimento e método de pesquisa, esteja na mudança radical do modo como a Geografia pode olhar para os filmes e, em contrapartida, o entendimento que temos de seus conceitos quando olhamos para as imagens de cinema e, nela, produzimos geografias.

A própria palavra “produzir” ao invés de encontrar, por exemplo, já nos propõe uma mudança de sentido. Ela não comunga com a ideia de que há algo anterior, de que a geografia está dentro do filme ou dentro de nós, apenas, e o filme como uma superfície sobre a qual emergimos com essas formas de conhecimento. Do mesmo modo, o cinema nos faz repensar a próprio conceito de espaço geográfico, que deixa de ser apenas superfície, para o qual se dirige o nosso olhar, para ser um modo de pensar [e agir] o mundo, o próprio olhar.

Por esse motivo, reiteramos o argumento de que a experiência de ver filmes no mundo contemporâneo é uma experiência geográfica, principalmente porque estamos falando de um mundo em que suas práticas espaciais orientam-se muito mais pela imagem que se tem das coisas, do que pelas próprias coisas em si, o que implica uma dupla legitimidade de estudos de imagens pela Geografia. Basta tomarmos, como exemplo, um tema central e atual de preocupação de pesquisa da Ciência Geográfica: as questões que envolvem afirmação de que

vivemos em uma grande aldeia global, assentada na concepção geográfica da existência de um grande território sem fronteiras.

Na verdade, é o território simbólico que *não quer/não se permite* ser território político-administrativo e, ao olharmos para o cenário em que se dá a produção e a legitimação dessa forma de dizer e agir no mundo, começamos a entender o que significa a ideia de um território que não quer ser território. Por isso, o que observamos atualmente é a produção da *imagem* de um grande *território sem fronteiras*, cada vez mais presente na vida das pessoas.

O que se tenta fazer com que não mais tenha fronteira é, justamente, o aspecto cultural e isso está acontecendo, principalmente, por meio da redução da vida das pessoas ao consumo de certos padrões, que vêm partilhar e criar uma espécie de identidade territorial do “mundo” como algo universal. Esse movimento é o que Guattari (apud HAESBAERT, 2006) chama de “produção de subjetividade” que, no seu entendimento, vem transformando as pessoas em verdadeiras “tabulas rasas” e isso se torna possível por meio de instrumentos que veiculam essas concepções objetivamente, sobretudo, a televisão.

Os comerciais televisivos não poderiam ser diferentes, são claros e didáticos. Basta olhar para os seus *slogans*. Nos dias de hoje, o que se tenta vender não são mais produtos e funcionalidade, apenas. Vende-se um estilo, um conceito, uma simbologia que vai, aos poucos, construindo identidades massificadas. As pessoas são seduzidas pela ideia do que serão ao consumirem certos produtos, de morarem em determinados lugares e regiões [que produzem a imagem de que elas serão pessoas livres consigo mesmas, capazes e éticas para com o outro, responsáveis com o planeta].

Para se conseguir tudo isso, é preciso acompanhar a dinâmica acelerada de obsolescência desses produtos, e o encantamento das pessoas se dá no movimento de acompanhar, com a mesma velocidade, a evolução tecnológica. A funcionalidade, portanto, passa a ser atributo do conceito que está sendo vendido e, não mais, o grande elemento motivador. Esse é um mundo sustentado a partir do estabelecimento de concepções gestadas pelas imagens que são veiculadas diariamente pela TV e pelo cinema. Por isso, cabe à geografia perguntar-se: que paisagens nos são oferecidas/são produzidas diante dessas “novas” territorialidades feitas de imagens?

O entendimento dado às manifestações dessa apropriação do espaço como “novas” talvez seja um dos aspectos mais instigantes que se manifesta na constituição dessas territorialidades, que é, justamente, a ideia da des-territorialidade. A palavra “mundo” está carregada de sentido espacial e está por nos dizer daquilo que é universal, único, como aquilo que está em todo lugar. Basta lembrar as expressões: “Aldeia Global” ou ainda, “Cidadão do Mundo”. Renato Ortiz diz que para escrever seu livro, *Mundialização e Cultura (1994)*, tentou se *desterritorializar*, ou seja, não ser de lugar nenhum.

É dessa concepção de mundo, feito de imagens, que saem os desdobramentos que podem contribuir para a geografia entender melhor o que fundamenta um movimento – curioso – de criação de um território que quer ser um não-território. Essa dinâmica, esse arranjo espacial que ora se configura, provoca algumas tensões sobre a própria noção de território, quando o assumimos como algo que não é definido apenas por limites político-administrativos, mas para, além disso, de imagens, inclusive.

Haesbaert, no seu livro *Territórios Alternativos (op. cit.)*, traz para dentro desses limites – território – um aspecto que, estando lá, sendo reconhecido como elemento participante e constituinte, causa uma mudança de perspectiva, tanto para o conceito de território, quanto para aquilo que é utilizado para sua definição: a noção de limite e, por conseguinte, de fronteira, conceitos utilizados pela Geografia, mas que são tensionados quando tomados pelo mundo das imagens.

Por isso, as imagens interessam à Geografia porque estão a nos propor algo, um discurso sobre o mundo, e isso ocorre dado à “apreensão” do indivíduo/cultura sobre essas mesmas imagens-geográficas. Esse é o movimento de contaminação mútua que nos propomos a fazer, nesta tese, entre Geografia e Cinema.

# REFERÊNCIAS

ABENSOUR, Miguel. **O novo espírito utópico**. Trad. Claudio Stieltjes [et. al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

AITKEN, Stuart C. e ZONN, Leo E. **Place, Power, Situation and Spectacle: a geography of film**. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1994.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Divina Comédia**. Trad. Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ALMEIDA, Milton José de. **As Idades**. (s/d) Disponível em:  
< <http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/encalmeida.PDF> > Acesso em: 15/03/2008.

\_\_\_\_\_. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

\_\_\_\_\_. **Imagens e Sons: a nova cultura oral**. São Paulo, Cortez Editora, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Teatro da Memória de Giulio Camillo**. Cotia: Ateliê Editorial e Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

ANGEL, Pino. Imagem, mídia e significação. In: LENZI, Lucia Helena Correa, et. al. [Org.] **Imagem: intervenção e pesquisa**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. **Entre o Passado e o Futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARISTÓTELES. **Política**. Trad. Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Martin Clarest, 2007.

ARRUDA, Rinaldo. Populações Tradicionais e a Proteção de Recursos Naturais em Unidades de Conservação. **Revista Ambiente e Sociedade**. N° 5, Jul-Dez, p. 79-92. 1999.

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: cinema e pintura**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BACHELARD, Gastón. **A Intuição do Instante**. Antonio de Pádua Danesi. Campinas, SP: Versus Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Eldorado, 2005.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARROS, Manoel de. **O Guardador de Águas.** Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. **Gramática expositiva do chão.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. **Matéria de Poesia.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade:** em busca por segurança no mundo atual. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

\_\_\_\_\_. **Em Busca da Política.** Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

\_\_\_\_\_. **Tempos Líquidos.** Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas I)

\_\_\_\_\_. **Rua de Mão Única.** São Paulo: Brasiliense, 1997. (Obras Escolhidas II)

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami.** São Paulo: Cia das Letras, 2004.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Cidade Utópicas do Renascimento. **Ciência e Cultura.** Vol. 56, Nº 2. Apr/Jun, 2004.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra:** seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação.** Nº 19, jan-abr, 2002. Disponível em:  
<[http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19\\_04\\_JORGE\\_LARROSA\\_BONDIA.pdf](http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf)>

BRESCIANI, Stella e NAXARA, Marcia [Org.] **Memória e (Res)Sentimento:** indagação sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis.** São Paulo: Cia das Letras, 1990.



CARRASCO, Ney. **Syghkronos**: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. [Org.] **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COELHO, Jacinto do Prado. **Camões e Pessoa, poetas da utopia**. Sintra: Publicações Europa-América, 1983.

COETZEE, J. M. **À Espera dos Bárbaros**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

CORRÊA, Roberto Lobato. A Dimensão Cultural do Espaço: alguns temas. **Espaço e Cultura**. Ano I, p. 01-21, Out., 1995.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, N° 13, jan/jun, p. 63-75. 2002.

COSTA, Ricardo. **Os olhos e o cinema: mimesis e onomatopéia**. [1997] Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-ricardo-olhos-cinema.pdf>> Acesso em: 12/01/2007.

COUTINHO, Laura Maria. **O estúdio de televisão e a educação da memória**. Brasília, Plano Editora, 2003.

COVIELLO, João. **Paisagem**. Disponível em: <[http://www.geocities.com/a\\_fonte\\_2000/paisagem.htm](http://www.geocities.com/a_fonte_2000/paisagem.htm)> Acesso em 30/10/1006.

CURRY-LINDAHL, Kai. **Ecologia**: conservar para sobreviver. Trad. Luiz Edmundo de Magalhães. São Paulo: Cultrix, 1972.

DIEGUES, Antonio Carlos. [Org.] **Etnoconservação**: novos rumos para a proteção da natureza nos trópicos. São Paulo, Hucitec, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Mito Moderno da Natureza Intocada**. São Paulo, Hucitec, 2001.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **Memórias do Subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo, Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **O mujique Marei**. Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com>> Acesso: 25/07/2008.



DURAND, Gilbert. **L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image.** Paris, Ed. Hatier, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

FERNANDES, G. V. A cidade imaginária: territórios subjetivos em Jogo Subterrâneo. **Caderno de Ciências Sociais: Tendências**, v. 6, p. 27-36, 2007.

FERNANDES, G. V. Geografia e cinema: a paisagem do Cariri nos filmes. In: XV ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS, 2008, São Paulo. **Anais do XV Encontro Nacional de Geógrafos**, 2008.

FERNANDES, G. V. ; ROCHA, E. S. E. ; ANJOS, F. W. Paisagens sonoras em cidades cinemáticas. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, 2007, São Paulo. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**, 2007

FRANCO JR., Hilário. **As Utopias Medievais.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

FIRPO, Luigi. Para uma definição da utopia. Trad. Carlos Eduardo Berriel. **Revista Morus: Renascimento e Utopia**. Nº 2, 2005.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** São Paulo: Cia das Letras, 1990.

GUATTARI, Félix & Rolnik, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo.** Petrópolis: Ed. Vozes, 2005.

HAESBAERT, Rogério. **O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004c.

\_\_\_\_\_. **Territórios Alternativos.** São Paulo: Contexto, 2006.

HELFRICH, JR., Harold W. **A Crise Ambiental: a luta do homem para viver consigo mesmo.** Trad. Cláudio Gilberto Froelich e Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo: 1974.

HILLMAN, James. **Paranóia.** Trad. Gustavo Barcellos. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível.** Trad. Ana Lucia de Almeida Gazolla [et. al.] Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. **As Sementes do Tempo.** Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios,** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão [et. al.] Campinas: São Paulo, Editora da UNICAMP, 2003.

\_\_\_\_\_. **Por amor às cidades**. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. **O imaginário medieval**. Trad. Manuel Ruas. Portugal: Editorial Estampa, 1994.

LENZI, Lucia Helena Correa, et. al. [Org.] **Imagem: intervenção e pesquisa**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Para Não Esquecer**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: ROCCO, 1998.

\_\_\_\_\_. **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1979.

LOPES, Luis Carlos. **O Culto das Mídias: interpretação, cultura e contratos**. São Paulo: Ed. UFSCAR, 2004.

MACHADO, Lia Osório. Limites, Fronteiras, Redes. In: T.M.Strohaecker, *et. al.* [org.], **Fronteiras e Espaço Global**, AGB-Porto Alegre, Porto Alegre, 1998, p.41-49

MAGALHÃES-VILHENA, Vasco. [Org.] **Utopias e Utopistas Franceses do Século XVIII**. Lisboa: Livros Horizontes, 1980.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Trad. Sergio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1972.

MARONI, Amnérís Ângela. **E Por Que Não?:** Tecendo outras possibilidades interpretativas. Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2008.

MARTIN, André Roberto. **Fronteiras e Nações**. São Paulo: Contexto, 1994.

MARTIN, Marcel, **A Linguagem Cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MEDEIROS, Mara Glacénir Lemes de. Natureza e Naturezas na Construção Humana: Construindo saberes das relações naturais e sociais. **Revista Ciência e Educação**. Vol. 08, N° 01, p. 71-82. 2002.

MEIRELES, Cecília. **Janela Mágica**. São Paulo: Moderna, 2003.

MESQUITA, Zilá e BRANDÃO, Carlos Rodrigues. [Org.] **Territórios do Cotidiano**: uma introdução a novos olhares e experiências. Porto Alegre/Santa Cruz do Sul: Ed. UFRGS/Ed. UNISC, 1995.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MIRANDA, Carlos Albuquerque. **Uma educação do olho**: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado, Cadernos CEDES, v.21, n°54, Campinas, 2001.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Ideologias Geográficas**: espaço, cultura e política no Brasil. São Paulo: Hucitec, 1988.

MORUS, Thomas. **A Utopia**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MOTTET, Jean. [Org.] **Les Paysages Du Cinéma**. Seyssel, França: Champ Vallon, 1999.

NAGIB, Lucia. **A Utopia no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. **Imagens do Inferno na Commedia de Dante**. TESE DE DOUTORADO. FE/UNICAMP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Imagens do Inferno: lugares da memória, palavras de Dante**. [2003] Disponível em: <[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg021/arg021\\_03.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg021/arg021_03.asp)> Acesso em: 12/01/2007.

OLIVEIRA JR., Wenceslão Machado de. Algumas Geografias que o Cinema Cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus. In: X ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, São Paulo-SP. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**, 2005. p. 1-24.

\_\_\_\_\_. A tela dividida: fronteiras no filme “A Marca da Maldade”. **Pró-Posições**, Vol. 9, n°1(25), p.161-171, FE-UNICAMP: Campinas, 1998.

\_\_\_\_\_. **Chuvas de Cinema**: natureza e cultura urbanas. TESE DE DOUTORADO. FE/UNICAMP, 1999.

\_\_\_\_\_. Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura. **Revista Educação**: Teoria e Prática. Volume 9, número 16. Rio Claro-SP, 2001.

\_\_\_\_\_. Geografias de Cinema: outras aproximações entre as imagens e sons dos filmes e os conteúdos geográficos. In: VI CONGRESSO BRASILEIRO DE GEÓGRAFOS. Goiânia, **Anais do VI Congresso Brasileiro de Geógrafos**, 2004. p. 1-22.

\_\_\_\_\_. **O que seriam as geografias de cinema?** [s/d] Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>> Acesso em: 26 de junho de 2006.

\_\_\_\_\_. Rio Acima: percursos pelo filme Apocalypse Now. **Educação & Sociedade**, n°78, p.287-295, Ed.CEDES, UNICAMP: Campinas, Abril, 2002.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

OZ, Amós. **De repente, nas profundezas do bosque**. Trad. Tova Sender. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

PAQUOT, Thierry. **A Utopia**: ensaio acerca do ideal. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PELLEJERO, Eduardo. **Ficciones políticas y políticas de la ficción**: la sociedad como uma trama de relatos. Disponível em:

<[http://cfcul.fc.ul.pt/equipa/3\\_cfcul\\_elegiveis/eduardo%20pellejero/polificcio.doc](http://cfcul.fc.ul.pt/equipa/3_cfcul_elegiveis/eduardo%20pellejero/polificcio.doc)> Acesso em: 24/06/2008.

PESSOA, Fernando. Cancioneiro. **Obra poética**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

\_\_\_\_\_. **O Livro do Desassossego**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Quando fui outro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

\_\_\_\_\_. O Louco. **Poesias Inéditas**. Disponível em:

<<http://www.revista.agulha.nom.br/ined08.html>> Acesso em: 13/05/2007.

\_\_\_\_\_. Deixo ao Cego e ao Surdo. **Poesias Inéditas**. Disponível em:

<<http://www.revista.agulha.nom.br/fpessoa158.html>> Acesso em: 22/12/2008.

PIEPERGERDES, Brent. Geography and Film: avenues for future engagement. **Aether**: the journal of media geography. Vol 01, p. 49-52. Out., 2007.

QUEIROZ, Ivan da Silva e LACERDA, Norma. **Espacialidades do Medo**: uma reflexão acerca da produção do espaço e do cotidiano urbanos sob a égide do medo da violência. [2000] Disponível em: <<http://www.igeo.uerj.br/VICBG-2004/Eixo1/e1%20311.htm>> Acesso em: 12/02/2007.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. Saboreando o Espaço, Inventando Paisagens. **Revista Digital Paisagens em Debate**. No. 07, p. 01-07, 2007.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos e ROCHA, Cristiano Silva Problemática Ambiental Urbana: trajetórias de um pensar-agir. In.: VI ENCONTRO NACIONAL DA ANPEGE, Fortaleza. **Anais do VI Encontro Nacional da ANPEGE**, 2006.

QUINTANA, Mário. **O Mapa**. [s/d] Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/quinta1.html#omapa>> Acesso em: 12/03/2008.

ROCHA, E. S. E. ; FERNANDES, G. V. ; Francisco Weber dos Anjos . A imagem fílmica na pesquisa etnomusicológica: contribuições para o estudo da música religiosa. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, São Paulo. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**, 2007.

ROLNIK, Suely [2007]. **Geopolítica da cafetinagem**. Disponível em: <<http://transform.eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt> > Acesso em: 13/08/ 2007.

\_\_\_\_\_. [2007-a]. **Memória do corpo contamina museu**. Disponível m: <<http://transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt> >. Acesso em: 13/08/ 2007.

ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato. [Org.] **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.

\_\_\_\_\_. [Org.] **Geografia Cultural: um século (1)**. Rio de Janeiro, Ed. Uerj, 2000.

\_\_\_\_\_. [Org.] **Geografia Cultural: um século (2)**. Rio de Janeiro, Ed. Uerj, 2000.

\_\_\_\_\_. [Org.] **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro, Ed. Uerj, 2001.

\_\_\_\_\_. [Org.] **Paisagem, texto e identidade**. Rio de Janeiro, Ed. Uerj, 2004.

\_\_\_\_\_. [Org.] **Geografia: temas sobre cultura e espaço**. Rio de Janeiro, Ed. Uerj, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do Contrato Social**. Trad. Rolando Roque da Silva. Edição Eletrônica. Disponível em: <<http://www.jahr.org>>

SAKAMOTO, Eliane Harumi, HARDT, Carlos e REZENDE, Denis Alcides. Cidade Ecológica: políticas de criação de áreas verdes urbanas. **Revista Digital Paisagens em Debate**. N° 4, p. 01-08, 2006.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. [Coord.] **Paisagem e Arte**. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. **As Utopias Românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANTOS, Douglas. **A Reinvenção do Espaço**: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de Memória em Terras de História: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Marcia [Org.] **Memória e (Res)Sentimento**: indagação sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SZACKI, Jerzy. **As Utopias ou a Felicidade Imaginada**. Trad. Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

THOREAU, Henri David. **Walden, ou a vida nos bosques**. Trad. Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1985.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do Medo**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

TUNHAS, Paulo. **Utopia**. [s/d] Disponível em:  
<[http://www.ifl.pt/dfmp\\_files/utopia.pdf](http://www.ifl.pt/dfmp_files/utopia.pdf)> Acesso em: 03/03/2007.

XAVIER, Ismail [Org.] **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZAMIATIN, Evgueny. **Nós**. Trad. Clarice Lima Averina. São Paulo: Ed. Alfa-Omega, 2004.

# FILMOGRAFIA

**A VILA.** Direção de M. Night Shyamalan. EUA, 2004.

**JANELA DA ALMA.** Direção de João Jardim e Walter Carvalho. BRASIL, 2002.

**VERMELHO COMO O CÉU.** Direção de Cristiano Bortone. ITÁLIA, 2006.

**STALKER.** Direção de Andrei Tarkovski. RÚSSIA, 1979.